

University of Warwick institutional repository: <http://go.warwick.ac.uk/wrap>

A Thesis Submitted for the Degree of PhD at the University of Warwick

<http://go.warwick.ac.uk/wrap/55829>

This thesis is made available online and is protected by original copyright.

Please scroll down to view the document itself.

Please refer to the repository record for this item for information to help you to cite it. Our policy information is available from the repository home page.

Der Landvermesser
Hanns-Josef Ortheils Suche nach der poetischen Heimat

Helmut Schmitz
Thesis submitted for the degree of PhD
at the University of Warwick
Dept of German Studies
May 1996

INHALT

Einleitung - Der Schriftsteller als Landvermesser	Seite 3
Kapitel 1: Jenseits der neuen Subjektivität - <i>Fermer</i>	Seite 22
Fermer als Vertreter der neuen Innerlichkeit	Seite 26
Fermers Auflösung	Seite 32
Kunst und Natur - Fermers Rekonstitution	Seite 34
Gesellschaftliche Erkenntnis und Verstehen im Erzählen	Seite 41
Verborgene Gegenwart der Vergangenheit	Seite 44
Utopie der Geselligkeit	Seite 46
<i>Fermer</i> als "innere" Geschichte einer Generation	Seite 48
Das Vorbild Handke	Seite 53
Poetische Heimat und ästhetische Utopie	Seite 58
Jenseits von Neuer Innerlichkeit und Neuer Subjektivität	Seite 63
Kapitel 2: Die Gegenwart der Vergangenheit - <i>Hecke</i>	Seite 70
Unterbrochene und ungebrochene Kontinuität	Seite 71
Historiographie und Anekdote	Seite 72
Vergessen im Erzählen - Die Mutter	Seite 73
Die Geschichte der Mutter	Seite 75
Befreiung im Erzählen - Der Sohn	Seite 80
Die Weitergabe von Erfahrung im Erzählen	Seite 83
<i>Hecke</i> im Verhältnis zum Vaterroman	Seite 88
Schreiben und Schauen - <i>Hecke</i> im Kontext	Seite 91
Abschied vom Vorbild Handke	Seite 94
Autobiographie und Landeskunde	Seite 96
Heimat	Seite 99
Kapitel 3: How German is it? - <i>Schwerenöter</i>	Seite 102
<i>Schwerenöter</i> als Zeit- und Schelmenroman	Seite 103
Geschichtserzählung als Sinnstiftung	Seite 107
<i>Schwerenöter</i> als Deutungsmuster	Seite 110
Kunst als Gegenwelt	Seite 111
Schizophrenie als äußerstes <i>Schwerenöter</i> tum	Seite 117
Balanceakte - Integration der Kunst ins Leben	Seite 121
Der entfesselte Odysseus	Seite 128
Wiedergeburt: Vom Leben zum Text	Seite 130
Der Geschichts-Esser - <i>Schwerenöter</i> als Zeitroman	Seite 137
<i>Schwerenöter</i> als "deutscher" Roman	Seite 138

Kapitel 4: Die wilden Achtziger - Agenten	Seite 142
Der Plot	Seite 143
Postmoderne Detektive	Seite 153
Ein Mikrokosmos der achtziger Jahre	Seite 160
Erlebnisgesellschaft und ironisches Rollenspiel	Seite 165
Öffentlichkeit und Konsumsteuerung - Meynards <i>scene</i> -Seite	Seite 171
Akzeleration und Verlust der Distanz	Seite 182
Liebe in Zeiten der Postmoderne	Seite 189
"Niemand redet zu uns, es sei denn wir selbst."	Seite 193
Der Verlust der Utopien	Seite 198
 Kapitel 5: Ein Geodät im wilden Westen - Abschied von den Kriegsteilnehmern	 Seite 202
Porträt des Schriftstellers als Sohn	Seite 203
Kompensation und Verdrängung - Der Vater	Seite 207
Schatten der Vergangenheit - Die Nachkriegsfamilie	Seite 209
Vaterkonflikt und Bewältigung im Schreiben	Seite 211
Heimat und Fremde: Das Problem der Kontinuität	Seite 218
Erzählen als Geisterbeschwörung	Seite 222
Offene Geschichte?	Seite 224
Der letzte Vaterroman? - <i>Abschied von den Kriegsteilnehmern</i> im Vergleich	 Seite 228
 Schlußbemerkung: Von Elefanten und anderen Monomanen - Die Suche nach der poetischen Heimat	 Seite 241
 Literaturverzeichnis	 Seite 252

Der übliche Satz, daß die (nun großzügig:) deutsche Gegenwartsliteratur nichts taue, langweilig sei usw., ist meist Mediengewäsch für Rezensenten und Zeitdiagnostiker [...].

Hermann Kinder

Einleitung - Der Schriftsteller als Landvermesser

Der im Zuge der deutschen Wiedervereinigung ausbrechende "deutsch-deutsche Literaturstreit" markierte auch einen Wandel des Begriffs "Nachkriegsliteratur". Dieser Terminus, der "normalerweise einen engen zeitlichen Bezugsrahmen" auf die "unmittelbaren Nachkriegsjahre bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten" hatte, erfuhr eine inhaltliche Füllung und wurde angelegentlich des sich in der Wiedervereinigung manifestierenden Endes der Nachkriegszeit auf den gesamten Zeitraum 1945-1989 ausgedehnt.¹ Innerhalb dieser sicherlich notwendigen Neuorientierung war vor allen Dingen ein Moment von besonderer Signifikanz: Frank Schirrmachers und Ulrich Greiners Attacken gegen das, was von ihnen als "Gesinnungsästhetik" bezeichnet wurde. Schirrmacher und Greiner riefen das Ende der Literatur beider deutscher Staaten aus, die sie von hauptsächlich außerliterarischen Gesichtspunkten bestimmt sahen. Die deutsche Literatur beider Systeme hätte, so Schirrmacher, "Ästhetik durch Gesinnung ersetzt", belastet mit moralischen und humanistischen Hypotheken, die aus der deutschen Katastrophe und der nicht

1. Jan Philipp Reemtsma, ">Was bleibt...<-?", *Mittelweg* 36, Dezember 1992/Januar 1993, S. 8-17, hier S. 8.

stattgefunden habenden Bewältigung des Faschismus herrührten.² Allzusehr sei die Literatur beider Deutschland mit außerliterarischen Themen wie dem Kampf gegen "Restauration, Faschismus, Klerikalismus, Stalinismus etc." beauftragt gewesen. Sie habe eine "lebenswichtige Ersatzfunktion" gehabt, nämlich, Öffentlichkeit herzustellen, "auch wenn keine gute Literatur dabei herauskam".³ All dies sei glücklicherweise mit der Öffnung der Mauer vorbei, die deutschen Schriftsteller könnten nun darangehen, endlich Kunst zu machen, unbelastet von humanistischen Hypotheken. Was sich in diesen Versuchen der Abwicklung einer Literatur, die das Selbstverständnis der Bundesrepublik wesentlich mitbestimmt hat, abzeichnete, war weniger eine Neuorientierung angesichts des Zusammenbruchs des vertrauten links-rechts Schemas, als der Versuch, gleichzeitig mit dem Ende der alten Bundesrepublik die alte Identität, die sich nicht zuletzt auch in dieser Literatur manifestiert, mitzuerledigen. Der Unterschied zwischen der Feststellung des Endes einer Epoche und der Distanzierung von ihr offenbarte nicht zuletzt den Legitimationsdruck, unter dem sich eine noch zu formende neudeutsche Identität im öffentlichen Diskurs befand.⁴

Eine solche, auf den politischen Moment der Vereinigung der beiden Deutschland fixierte Bestandsaufnahme übersah jedoch, daß die von den Vertretern der ersten bundesdeutschen Schriftstellergeneration mitgeschaffene Öffentlichkeit und Literatur so schon seit ungefähr zehn Jahren nicht mehr existierte. Heinrich Böll empfand sich als Schriftsteller, der, das bundesdeutsche öffentliche Gewissen verkörpernd, sich politisch betätigte, schon gegen Ende der siebziger Jahre als ein für die deutsche Literatur unrepräsentatives Relikt, der sein politisches Engagement nur noch als "Notlösung"

2. Frank Schirrmacher, "Abschied von der deutschen Literatur", *FAZ*, 2.10.1990.

3. Ulrich Greiner, "Die deutsche Gesinnungsästhetik", *DIE ZEIT*, 8.10.1990.

4. Weswegen Kritiker der Art und Weise, in der die Vereinigung vollzogen wurde, auch ausgegrenzt wurden. Siehe dazu Helmut Peitsch "Wider den Topos vom Schweigen<. Deutsche Schriftsteller zur 'Einheit'", in: *Das Argument*, 190, 1992, S. 893-901.

betrachtete und "eigentlich längst in den Ruhestand" hätte treten müssen.⁵ Darüberhinaus war spätestens seit den ausgehenden siebziger Jahren eine neue Schriftstellergeneration herangewachsen, für die die repräsentative, kritische Öffentlichkeit herstellende Literatur der alten Bundesrepublik selbst schon Literaturgeschichte war, und die ihr Schreiben an ganz anderen Gesichtspunkten festmachte. Eine Generation von Schriftstellern, die, im Nachkriegsdeutschland geboren und aufgewachsen, weder das politische Selbstverständnis der ersten bundesdeutschen Schriftstellergeneration teilen konnte, noch die agitatorische Schärfe der 68er, für die sie zu jung gewesen, noch die Selbstbespiegelungen der "Neuen Innerlichkeit" der siebziger Jahre, aus der sie hervorgegangen war.

Als ein typischer Vertreter dieser jungen Generation kann Hanns-Josef Ortheil gelten. Geboren 1951 studierte er in den siebziger Jahren Germanistik, Musikwissenschaft, vergleichende Literaturwissenschaft und Philosophie. Nach der Promotion über den "poetischen Widerstand im Roman" des 17. und 18. Jahrhunderts und einer mehrjährigen Tätigkeit an der Mainzer Universität debütierte er 1979 mit dem Roman *Fermer*, der noch alle Anzeichen des Einflusses der "Neuen Innerlichkeit" und besonders der Arbeiten Peter Handkes bis Mitte der siebziger Jahre trägt. Ortheil hat in der Folge neben einer kontinuierlichen Reihe von Prosaarbeiten - *Hecke* (1983), *Schwerenöter* (1987), *Agenten* (1989) und *Abschied von den Kriegsteilnehmern* (1992) - eine Reihe von essayistischen Arbeiten veröffentlicht, die zum Teil gesammelt in den Bänden *Köder, Beute und Schatten. Suchbewegungen* (1985) und *Schauprozesse* (1990) erschienen sind. Darüberhinaus ist er der Autor der rororo-Monographie über Jean Paul (1984) und eines Buches über Mozarts Briefe (*Mozart - Im Innern seiner Sprachen*, 1991), sowie

5. Heinrich Böll in einem Gespräch mit Hans-Peter Riese, zitiert nach: Keith Bullivant, "Literatur und Politik", in: Klaus Briegleb/Sigrid Weigel (Hrsg.), *Deutsche Gegenwartsliteratur seit 68*, *Hanser Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd. 12, München, 1992, S. 279-301, hier S. 300.

zahlreicher literaturwissenschaftlicher Beiträge. Zuletzt erschien der autobiographische Text *Das Element des Elefanten* (1994).

Hanns-Josef Ortheil begreift sich selbst als einen typischen Vertreter einer Generation, die nach den die Literatur der Bundesrepublik prägenden Perioden zu schreiben angefangen hat. Die literarischen und öffentlichen Errungenschaften der Vorgänger stellen zwar noch einen Einfluß dar, können aber nicht mehr als richtungsweisend angesehen werden. Wenn aber die Bedingungen, unter denen diese Autoren schrieben, nicht mehr gelten, welchen Ort kann der Schriftsteller heute noch einnehmen? In dem programmatischen Essay "Das Kalkutta-Programm"⁶ von 1987 beschreibt Ortheil den Verlust des schriftstellerischen Monopols an Öffentlichkeit anhand der damals stattfindenden "Endzeit"-Diskussion, ausgelöst durch Tschernobyl und drohende ökologische Katastrophen. Er konstatiert eine "Neuordnung innerhalb unseres literarischen Lebens". Die von den Schriftstellern der sechziger Jahre formulierte Kritik sei "in das gesamtgesellschaftliche Gewissen eingegangen" und die Rolle der Schriftsteller bei der Formulierung gesellschaftlicher Alternativen von Experten übernommen worden (Schau, 31).

Dieser Verlust der alleinigen Kompetenz im gesellschaftlichen Dialog wird von Ortheil ausdrücklich als positiv empfunden. Die Veränderungen von 1989 haben dabei nur ein weiteres mal bestätigt, "daß die Zeit des ideologischen Intellektuellen, des Bekehrers und Weltverbesserers vorbei ist".⁷ Der Verlust der Rolle des Schriftstellers als "Westentaschen-Colombo der Weltgeschichte"⁸ bedeutet aber keineswegs die Aufgabe

6. Hanns-Josef Ortheil, "Das Kalkutta-Programm", in: *Schauprozesse. Beiträge zur Kultur der achtziger Jahre*, München, 1990, S. 28-36. Zitate aus diesem Band wie folgt: (Schau, Seitenzahl)

7. Ortheil in der Umfrage "Wieviel Literatur im Leben, wieviel Politik in der Poesie? Eine Umfrage unter deutschsprachigen Schriftstellern der Jahrgänge 1950 bis 1966", *Neue Rundschau*, 2, 1992, S. 104.

8. Ebd.

eines gesellschaftlichen Blickwinkels in der Literatur. Ortheil proklamiert die Einordnung der Schriftsteller in den gesellschaftlichen Diskurs, als "eine (Stimme) unter den vielen". In Berufung auf György Konrads Stichwort *Antipolitik* befürwortet er das "Politisieren von Menschen, die keine Politiker werden wollen", das "Zustandekommen von unabhängigen Instanzen gegenüber politischer Macht" (Schau, 33), an denen der Schriftsteller mit den Mitteln der Kunst mitarbeiten soll. Als Transportmittel für diese "Antipolitik" sieht Ortheil den Roman, der "die letzte dem Menschen gebliebene Möglichkeit ist, über das Leben in seiner Gesamtheit nachzudenken". (Schau, 35) Dieses wird von Ortheil als "meine Projekte" bezeichnet. (Schau, 34)

Statt Autoren, die direkt in das politische Tagesgeschehen eingreifen und Literatur über brennende politische Fragen machen, Literatur, die politisch ist aufgrund ihres ästhetischen Potentials? Die sich, über "das Leben in seiner Gesamtheit" nachdenkend, mit den großen Menschheitsfragen beschäftigt? Ortheils skizziertes Programm ist nur zum Teil ein Rückgriff auf Poetiken der fünfziger Jahre von Andersch bis Enzensberger, die Ästhetik schon durch ihr bloßes Dasein als im Gegensatz zu politischen. bzw gesellschaftlichen Realität befindlich sahen.⁹ Was Ortheils Programm umreißt, ist vielmehr die Forderung nach einer radikalen Zeitgenossenschaft, die mit den Mitteln der literarischen Ästhetik die Zeit beschreibend begleitet und sie so mitgestaltet.

Aufgabe des Schriftstellers ist nicht mehr die Formulierung gesellschaftlicher Alternativen, sondern die beschreibende Erfassung von Zeitumständen. An die Stelle des "ideologischen Intellektuellen [...] wird in Zukunft der Intellektuelle treten, der sich *nicht auf Ideologien, sondern auf Erfahrungen bezieht*".¹⁰ Dies verlangt nach einem

9. Siehe Alfred Andersch, "Die Blindheit des Kunstwerks", in: Ders., *Die Blindheit des Kunstwerks und andere Aufsätze*, Frankfurt/M., 1965, S. 21-33; Hans Magnus Enzensberger, "Poesie und Politik", in: Ders., *Einzelheiten II*, Frankfurt/M., 1963, S. 113-137.

10. Ortheil in der Umfrage der *Neuen Rundschau*, a.a.O., S. 104.

Schriftsteller, "dem die Gegenwart dieser Republik ebenso zum Stoff wird, wie sie ihn andererseits nicht in ihrer selbstbezogenen Enge erdrücken darf". (Schau, 36) Mit diesem Zitat sind bereits zwei der bestimmenden Pole von Ortheils Schreiben beleuchtet. Zum einen das Bekenntnis zu einem gesellschaftlichen Ort des Schreibens, zum anderen ein Begriff der Öffnung, der Offenheit, der diesem Schreiben den notwendigen Raum sichert. Der von Ortheil konstatierten "selbstbezogenen Enge" bundesdeutscher Gegenwart ist mit einem "Gestus verschiedener Sprachen" zu begegnen, die dem Roman seinen Anspruch auf "Totalität und Weite" sichern. (Schau, 35) Ortheil verlangt nach einer Öffnung des Romans hin zur Stil- und Sprachvielfalt.

Ortheil sucht in seinen Romanen zeit-, geistes- und literaturgeschichtliche Themen mittels eines dezidierten Romanprogrammes zu verknüpfen, das sich spannungsvoll zwischen der klassischen bürgerlichen und der postmodernen Romanpoetik hin und her bewegt. Er bezeichnet seine Arbeiten als "Zeitromane", die "in fortlaufender Weise die innere Geschichte der im Westen aufgewachsenen Nachkriegsgenerationen" erzählen, und begreift sich als in einer doppelten Tradition arbeitend (Schau, 21). Zum einen beruft er sich auf die Literatur der frühen Bundesrepublik, die in ihrer der Zeitgeschichte verpflichteten Thematik ein "nicht unbedeutender Beitrag zur Gestaltung eines demokratischen Deutschland" war. Zum anderen beklagt er an gerade dieser Literatur einen "Mangel an Weltdeutung, [...] an philosophischer Schulung", die er in der Tradition der großen deutschen Romane von Goethe bis Thomas Mann findet (Schau, 191-3).

Diese beiden Traditionen sieht er Ende der sechziger Jahre verstummen. Autoren wie Brinkmann und Handke bekundigten ihr Mißtrauen gegen Weltbilder und ideologische Sprachsysteme mit einer Literatur der radikalen Infragestellung sprachlicher Zeichen und einer verstärkten Hinwendung zur Erlebniswelt des Subjekts. Dem durch gesellschaftliche Enge und Rationalisierung bedingten Erfahrungsverlust wurde durch

eine autobiographische Literatur begegnet, die die schwindende Authentizität in der erlebten Welt durch Schreiben über das Selbst zu kompensieren suchte. Wie Adolf Muschg es ausgedrückt hat, in der immer größer werdenden gesellschaftlichen Entfremdung "scheint sich nur ein Wert als nicht korrumpierbar zu erweisen - die als ästhetische Arbeit ausgeführte persönliche Erfahrung".¹¹ Manifestierte sich in dieser Literatur durchaus das Lebensgefühl einer Generation, so bedeutete sie doch auch die Aufgabe eines panoramischen gesellschaftlichen Blickwinkels.

Ortheil sucht explizit Rückbindung an das Programm des bürgerlichen Romans. Sein Ruf nach einer Renaissance des Zeitromans betont die Notwendigkeit, zu "dokumentieren, was das Geschehene für Menschen in einer konkreten Situation, an einem konkreten Ort bedeutet", denn "die Geschichte bedarf nicht der Illustration [...], sondern der benennenden Deutung und Durchdringung". Im Zeitroman "soll eine Epoche ein Gesicht erhalten". Mit dieser Beschreibung des Zeitromans, dessen Aufgabe es sei, "Erfahrung zu gestalten, sie zu Symbolen zu verdichten" (Schau, 82), paraphrasiert er Thomas Manns Vorstellung des Genres in Bezug auf den *Zauberberg*.¹² Das "Programm des Romans", dessen "Anstrengung [...] auf Totalität" und auf "Universalität" zielt, ist nach Ortheils Meinung das geeignete Medium, diese Aufgabe zu erfüllen. Ortheils Vorstellung vom Programm des Romans, der "die letzte dem Menschen verbliebene Möglichkeit ist, über das Leben in seiner Gesamtheit nachzudenken" (Schau, 35), bezieht sich damit bewußt zurück auf Georg Lukács' Deutung des Romans als "Epopöe eines Zeitalters, für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist, [...] und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat".¹³ Gleichzeitig deutet die Betonung

11. Adolf Muschg, "Bericht von einer falschen Front oder: Der Schein trügt nicht", in: *Literaturmagazin* 5, Reinbek, 1976, S. 24-36, hier S. 35.

12. Thomas Mann bezeichnet den *Zauberberg* als Zeitroman, der "das innere Bild einer Epoche, [...] zu entwerfen versucht" und betont, daß er über das Realistische hinausgeht, "indem er es symbolisch steigert [...]". Thomas Mann, "Einführung in den 'Zauberberg'", in: Ders., *Gesammelte Werke*, Frankfurt/M., 1974, Bd. XI, S. 602-16, hier S. 611.

13. Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*, Darmstadt, 1971, S. 47. Ortheil beginnt seine eigene

der "Erfahrung", die sich im Roman zu verdichten habe, im Verein mit Ortheils Selbstaussage "um jeden Preis *erzählen*" haben zu wollen (Schau, 100), auf Walter Benjamins Begriff des Erzählers, dem das Vermögen zukommt, "Erfahrungen auszutauschen".¹⁴

Dieser traditionalistische Ansatz wird von Ortheil jedoch durch die Reflexion und Einbeziehung der postmodernen Romanpoetik, mit der er sich in einer Reihe von Aufsätzen beschäftigt, differenziert und erweitert.¹⁵ Er betrachtet die postmodernen Techniken, die über die ästhetischen Traditionen spielerisch verfügen und sie in neue Zusammenhänge bringen, als Öffnung für das Programm des Romans, da sie ihm "jene Universalität zurückerobert haben, die mit seinem Programm einmal eng verbunden war". (Schau, 35) Die postmoderne Auffassung der Welt und des Textes als Zeichenkette, die der individuellen Entschlüsselung bedarf, ist hier von Bedeutung, denn nicht umsonst ist die "typische Figur des postmodernen Romans [...] entweder der Detektiv [...] oder der Lebenskünstler". (Schau, 107-8) Diese Figur des Detektivs findet sich in Ortheils Romanen wieder, deren Protagonisten alle auf der Suche nach der eigenen Geschichte sind.

Allerdings ist Ortheils ästhetische Position weniger einem spielerischem Umgang mit Zeichensystemen verhaftet, als einer Reflexion gerade der deutschen Variante der Postmoderne, wie der oben erwähnten Autoren Brinkmann und Handke. An jenen manifestiert sich für Ortheil ein Neubeginn in der Literatur, die sich mit dem Bewußtsein

Dissertation mit einer ausführlichen Bezugnahme auf Lukacs' Romantheorie. Siehe Ortheil, *Der poetische Widerstand im Roman. Geschichte und Auslegung des Romans im 17. und 18. Jahrhundert*, Königstein/Ts., 1980. S. 1-13.

14. Walter Benjamin, "Der Erzähler, Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows", in: ders., *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M, 1977, Bd. II, Teil 2, S. 438-65, hier S. 439.

15. Siehe Ortheil, "Was ist postmoderne Literatur?" In: *Schauprozesse*, a.a.O., S. 106-15; "Postmoderne in der deutschen Literatur", a.a.O., S. 116-28; "Das endlose Murmeln. Michel Foucault und die deutsche Literatur der Gegenwart", a.a.O., S. 148-67.

der Fragilität der Zeichen "gegen die Zudringlichkeit der Allgemeinbegriffe und der zudringlichen Sprachsysteme zur Wehr setzte." (Schau, 126) Markiert sich dort also einerseits ein Bruch mit bundesdeutschen literarischen Traditionen,¹⁶ so ist es für Ortheil andererseits der Ort, an dem das, was Michel Foucault "das endlose Murmeln" der Literatur genannt hat,¹⁷ in die deutsche Schriftkultur Eingang findet: Die Manifestation der eigenen Stimme als "Schrift" im endlosen Meer der Zeichen und der Diskurse, die Selbstbezüglichkeit der Literatur.

Das endlose Murmeln ist der Abdruck einer doppelten Erfahrung von Selbstschaffung und Selbstdissoziation. Im Akt des Schreibens, in der Konfrontation der Frage "Wer oder was spricht" öffnet sich ein Raum, "in dem das schreibende Subjekt immer wieder verschwindet". (Schau, 151) Das Verschwinden des textuellen Subjektes in der Schrift aber konstituiert andererseits eine Form "des Schreibens als Selbsterhaltung" (Schau, 162), da sich das Subjekt als schon je textuelles erfährt. Diese Erfahrung ist zentral für Ortheils Texte. Die meisten seiner Protagonisten sind Schreibende, die schreibend ihrer eigenen Geschichte nachgehen.

Ortheils Romanpoetik versucht, die zwei Motivstränge des klassischen bürgerlichen und des postmodernen Romans zu verbinden, indem er sich zum einen auf Traditionen besinnt, die in den siebziger Jahren zu einem Ende kamen, und zum anderen die literarischen Erfahrungen dieser Dekade in sein Schreiben mit einbezieht. Dieses Oszillieren zwischen zwei Spannungsfeldern, das sich durch Ortheils gesamtes Romanwerk zieht, läßt sich aus seiner Biographie erklären.

16. Ortheil beschreibt die Geschichte der bundesdeutschen Literatur als "fortlaufende Geschichte des Traditionsverlustes" (Schau, 196), in der die siebziger Jahre die letzte Stufe markieren.

17. Vgl. Michel Foucault: "Das unendliche Sprechen", in: Ders., *Schriften zur Literatur*, Frankfurt/M, 1988, S. 90-103, bes. S. 96.

Ortheils Texte speisen sich sämtlich aus seiner Biographie, der "Biographie eines nachfaschistischen Erlebens, in dem der Faschismus gleichwohl die prägende, dominante, nie zu vergessende Rolle spielte". (Schau, 95) Die traumatischen Erfahrungen seiner Familie im Krieg und deren Verdrängung und Weiterleben in der Nachfolgegeneration sind bestimmend für Ortheils Schreiben. Seine Mutter verlor durch den Krieg vier Kinder, "der erste totgeboren, [...] der zweite getroffen von Granatsplittern, [...] der dritte und vierte nicht lebensfähig, wenige Tage nach der Geburt gestorben". (Schau, 95) Er, der Nachgeborene, versteht "seinen Anfang gänzlich paradox [...], als Beginn einer Zukunft und, mit größerem Recht, als Ende einer Vergangenheit." (Schau, 95) Ortheils Texte spiegeln sämtlich die verborgene Gegenwart einer nur unzureichend verarbeiteten und verdrängten Vergangenheit, deren Verstörungen sich von der Generation der Kriegsteilnehmer in die der "Nachgeborenen" fortsetzten.

Die paradoxe Existenzform, zum einen Vertreter einer neuen Generation, deren Grunderfahrung der radikale Kontinuitätsbruch der Kriegserfahrung ist, zum anderen aber der Erbe "der Zeit des Faschismus, die in mir lebte" zu sein, der Erbe einer Hinterlassenschaft, der "die Worte geraubt worden waren" (Schau, 96,101), zieht sich als ein roter Faden durch Ortheils Texte. Die Sprachlosigkeit, die der Faschismus in Deutschland hinterließ, findet er symbolisch in der eigenen Familienerfahrung wieder, da seine Mutter "für Jahre das Sprechen verlernt hatte" (Schau, 96), und es erst mühsam mit dem Kind wiedererlernen mußte, das die Sprachlosigkeit von der Mutter übernahm.

Hier entsteht für Ortheil die Verbindung von persönlicher Geschichte, Literaturgeschichte und Gesellschaftsgeschichte. Als seine literarische Herkunft bestimmendes Zwiegestirn benennt er zwei Literaturtraditionen, die er als "paradoxe Avantgarde" und "utopistische Avantgarde" beschreibt. Als paradoxe Avantgarde erscheint ihm die Literatur von Celan, Beckett und Bernhard, mit der Tradition "einer

Kette dunklen Schreibens", die von Hölderlin über Nietzsche bis Trakl und Kafka reicht. In dieser Tradition, die "auf mächtige Weise vom Zusammenbruch des Existierens" handelt (Schau, 91), sieht er die Erfahrung der durch den Faschismus bedingten Sprachlosigkeit ausgedrückt. Zur utopistischen Avantgarde werden ihm die Vertreter der Gruppe 47, "einer Avantgarde nach den alten Regeln der Terrainbereitung eines gesellschaftlichen Kodex" (Schau, 93), die nichtsdestoweniger durch die theoretischen Arbeiten Adornos wie auch der französischen Schule in Zweifel gezogen wurden. In der Spannung zwischen beiden Lagern sieht Ortheil ein Grundmuster seiner eigenen Existenz:

[...] ich selbst konnte die Schizophrenie einer aus den Zusammenhängen gerissenen Schrift an mir studieren, ich war, übertragen gesprochen, zum einen der auf Illusionen angewiesene Zukunftsbengel, ein hoffender, auf das Vorwärts angewiesener Repräsentant des Utopischen, und zum anderen ein bloßer Schatten, ein Nachfahre des Ausgelöschten, [...]. (Schau, 95-6)

Ein weiteres biographisches Element dieser Spannung ist das Bewußtsein, als Nachfahre der toten Brüder, besonders des von einer Granate getöteten, gleichzeitig deren Repräsentant zu sein, eine Lebenserfahrung, die ihn in eine schizoide Haltung hineinstößt, in der er schon früh seinen Bruder schreibend zum Leben erwecken will, wie er in *Das Element des Elephanten* beschreibt: "War nicht mein Bruder unsichtbar und doch vorhanden? [...] Ich schrieb und füllte die Seiten, weil ich für meinen Bruder mitschreiben wollte. Mein Schreiben sollte ein *Schreiben für zwei* sein, [...]." (EE, 89)¹⁸

Eine Lösung dieser Spaltung von paradoxer und utopistischer Avantgarde erblickt Ortheil im Schreiben der siebziger Jahre, im Schreiben "nicht als Repräsentanz, sondern als Herstellung des Lebens, das Schreiben als Lebensakt". (Schau, 99) Aus der

18. Hanns-Josef Ortheil, *Das Element des Elephanten*, München, 1994, Zitate wie folgt: (EE, Seitenzahl).

Verbindung der Traditionen des bürgerlichen Romans und der Erfahrungen der siebziger Jahre entsteht ein Vorstoß zu einer Form repräsentativen Schreibens, die das eigene Innenleben als symptomatisch für eine ganze Generation und ihre Zeit beschreibt. Ortheils autobiographisch geprägtes Programm unterscheidet sich von der in der Suche nach Authentizität verfangenen Literatur der siebziger Jahre durch die explizite Hereinnahme gesellschaftlich vermittelter Prozesse, die sich am Individuum manifestieren. Die eigene Biographie gibt dabei den Erfahrungshorizont ab, der im Schreiben ausgeschritten werden soll. Aus dieser Bewegung erwächst schließlich Ortheils Programm des Zeitromans, ein Schreiben, das, indem es von sich selbst erzählt, den gesellschaftlichen Zustand gültig zu erfassen sucht. Das Ich des Schriftstellers wird zum Austragungsort gesellschaftlicher Zeitphänomene, die dieser im Schreiben über sich selbst darstellt und ins Gesamtgesellschaftliche extrapoliert. Der gesellschaftliche Aspekt des Schreibens wird, angesichts der veränderten Struktur der (literarischen) Öffentlichkeit, nicht aufgegeben, sondern unter anderem Aspekt weitergeführt.

Hier eröffnet sich ein Spannungsfeld zwischen der von Ortheil geforderten, im Roman herzustellenden Totalität und dem sehr subjektiven Schreibansatz. Der Hinweis auf die "innere" Geschichte der Nachkriegsgenerationen, die erzählt werden soll, ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung. Die literarischen und geistesgeschichtlichen Erfahrungen der letzten Jahrzehnte machen ein gesellschaftliches Erzählen aus der Totale, wie es die Literatur der "großen epischen Weltentwürfe" von Thomas Mann, Broch, Musil und anderen noch tat, unmöglich. Schreiben ist auch für Ortheil nur noch über die Konzentration auf das Subjekt möglich. Des weiteren konstatiert Ortheil, im Zusammenhang mit Theorien der Postmoderne, und ganz besonders den Entwürfen von Roland Barthes, in der deutschen Gegenwartsliteratur eine Fixierung auf den Text als Schrift, als fließenden Teppich von Zeichen. In dem Text "Suchbewegungen der Literatur" stellt Ortheil eine Auffächerung von Stimmen fest, die sich nicht mehr zu

einem gesellschaftlichen Ganzen addieren.¹⁹ Die Entwicklung der zeitgenössischen Literatur wird von Ortheil beschrieben als eine Ansammlung von Stimmen, die, weil sie keinen gemeinsamen gesellschaftlichen Kontext mehr finden, nur noch als Sprachbewegungen existieren. Dieses wird von Ortheil ausdrücklich als Möglichkeit verstanden, entgegen einer konservativen Kritik vom Verfall der Öffentlichkeit, zu neuen Kommunikationsformen zu finden. Der Ort, an dem sich für Ortheil die gesellschaftliche Relevanz des Schreibens abspielt, ist der Kontakt zwischen Text und Leser. Bei diesem Kontakt ergeben sich Energieumwandlungen, "etwas gerät in Bewegung", es entstehen "aufbrechende Ekstasen, plötzliche Aufbrüche". (KBS, 39, 7) So manifestiert sich die zuvor erwähnte "Antipolitik" durch die Verlängerung der Sprachbewegung des Buches in das Leben hinein. Der Titel "Suchbewegungen", sowie die Sprachbewegung des Aufsatzes selbst, der Gedankengänge immer wieder abbricht und zugunsten einer Bewegung in eine andere Richtung ("Nein, davon will ich nicht reden", KBS, 30; "Ich will hier nicht deutlicher werden", KBS, 32) beschreibt so das Programm des Schreibens in einem Raum, der, aufgrund seiner Auffächerung eine gültige Festlegung nicht mehr zuläßt und sich anstattdessen auf eine offene Bewegung einläßt, durch die spontane Verbindungen geknüpft und wieder gelöst werden.

Unschwer ist dieser Schreibbewegung der Einfluß der Poetik Roland Barthes' anzusehen. Barthes' Begriff der "Jouissance",²⁰ der erotischen Freude am Text findet sich bei Ortheil wieder im Begriff der Öffnung, der spontanen Verbindung zwischen Leser und Text, die eine "geheimnisvolle Gemeinschaft" stiftet. In einer gesellschaftlichen Situation, in der ein Kontext nicht mehr vorausgesetzt noch geschaffen werden kann, sieht er die Aufgabe des Schriftstellers darin, Texte zu verfassen, die diese Situation zum einen spiegeln, und zum anderen gesellschaftlich nutzbar machen, durch ihre

19. Hanns-Josef Ortheil, "Suchbewegungen der Literatur" in: Ders., *Köder Beute und Schatten*.

Suchbewegungen, Frankfurt/M, 1985, S. 7-42. Zitate aus diesem Band wie folgt: (KBS, Seitenzahl).

20. Roland Barthes, *Le Plaisir du Texte*, Paris, 1973.

Sprachbewegung, die den Leser anregen soll, diese in sein eigenes Leben hineinzuziehen. Wenn dies etwas vage ist, so ist dies durchaus in Ortheils Sinne, geht es ihm doch nicht um gesellschaftliche Fixierung, sondern um Zwischenräume zwischen Fragen und Antworten. Auch hier wieder der Begriff der Offenheit, der Weite, die spontane Zusammenschlüsse ermöglichen soll. Der Aufsatz endet mit einem Zitat von Breton, den Ortheil als einen der frühesten Vertreter eines Schreibens anführt, das die "Beute" fahren läßt um der Öffnung wegen, die zwischen Frage und Antwort auftaucht: "'Ah! oui, on le fait ici, l'On dîne!' - Dinieren wir also." (KBS, 42) Dieser Begriff des Dinierens ist charakteristisch für Ortheils ästhetisches Programm. Denn im genießerischen Zusammenschluß zwischen Text und Leser öffnet sich der gesellschaftliche Raum, in dem auch heute noch Widerstand möglich scheint.

Die Problematik dieses ästhetischen Programmes wird deutlich, wenn man sich die textuellen Konsequenzen vor Augen führt. Um noch einmal auf die von Ortheil ausgemachten "Stimmen" zurückzukommen, alle diese körperlosen Sprachbewegungen, die Ortheil ausmacht und mitvollzieht, laufen letztendlich Gefahr, eine gesellschaftliche Realität nicht mehr zu erreichen, aufgrund ihrer radikalen Textualität. Der Text dreht sich im Kreis, verweist nur noch auf sich selbst, ist nur noch Stimme im leeren Raum. Dies gilt in beschränktem Maße auch für Ortheils eigene Texte. In dem Essay "Suchbewegungen der Lesekultur" hat Ortheil Marcel Proust als "exemplarischen Leser seines Lebens" bezeichnet. (KBS, 245) Dieses Urteil ist deswegen interessant, weil Ortheil sich darin selbst erkennt und beschreibt. Das Lesen und Deuten der Koordinaten des eigenen Lebens ist ein zentraler Aspekt von Ortheils Schreibsituation. Im Zusammenhang mit der Erfahrung der Postmoderne, des Verlustes eines gesellschaftlich und historisch erfahrbaren Subjektes, läuft dieses Schreiben letztendlich Gefahr, daß sich das Ich des Schriftstellers schließlich nur noch im Schreiben manifestiert. Der autobiographische Schreibansatz führt in Verbindung mit der Lösung des

Repräsentationsproblems im subjektiven Erzählen zu einer Fiktionalisierung des eigenen Ich. Der Schriftsteller wird zum "Selbstgeschriebenen". Bestimmt nicht zufällig führen alle Ortheilschen Prosatexte seit *Fermer* die erste Person als Erzählperspektive und offenbaren sich in textueller Hinsicht als mehr oder minder kreisförmige Schreibanläufe des Ich-Erzählers. Zwar kann man auch dies als gesellschaftliche Bestandsaufnahme lesen, dennoch besteht hier die Gefahr, nur noch sich selbst zu meinen. Das Schreiben wird zum Lebensvollzug und die Literatur muß für die in der Gesellschaft nicht mehr vorzufindenden Freiräume in postulater Form aufkommen. Wohl nicht zuletzt deshalb hat sich Ortheil sehr ironisch und ablehnend über einen Vortrag des amerikanischen Schriftstellers und Theoretikers Raymond Federman geäußert, der Literatur nur noch als selbstreferentielles System verstanden haben möchte.²¹

Der Ausbruch aus der textuellen Selbstreferentialität entsteht bei Ortheil dadurch, daß er sich zum einen als Schreibender als (literatur)geschichtlich gewachsen versteht und zum anderen seinen Anspruch auf gesellschaftlich relevantes Schreiben durch das Konzept einzulösen versucht, gesellschaftliche Veränderungen an der Beschreibung der subjektiven Erfahrung der Protagonisten seiner Texte zu schildern. Die literaturgeschichtliche Dimension ist aus mehreren Gründen wichtig. Einerseits begreift Ortheil die Geschichte der deutschen Nachkriegsliteratur als Geschichte der Auseinandersetzung mit Öffentlichkeit und schon daher als verpflichtendes Erbe, andererseits ist dem Ortheilschen Schreiben das Bewußtsein einer literaturgeschichtlichen Herausforderung anzumerken. Dies wird auch deutlich in seiner Forderung nach dem Zeitroman, in dem die Epoche ein Gesicht erhalten soll. Der Schriftsteller erscheint mit seiner Autobiographie als Seismograph gesellschaftlicher Veränderung, der gesellschaftliche Zustand erscheint, gespiegelt am eigenen. Dies bedeutet sowohl den Anspruch auf strikteste Zeitgenossenschaft, als auch den Anspruch an sich selbst (und das

21. Siehe Ortheil, "Hauptsache reflexiv", *DIE ZEIT*, 14.8.1992.

Bewußtsein), mit diesem Schreiben, die deutsche Literatur(geschichte) entscheidend mitzuprägen. Ortheils Romanen sind denn auch diese Ambitionen deutlich anzumerken. Auch wenn das Ortheilsche Selbstbewußtsein und Programm erst mit dem überdimensionalen Roman *Schwerenöter* seine volle Ausdehnung erreicht, sind die Konturen dieses Programmes schon in *Fermer* anzutreffen. In literaturgeschichtlicher Hinsicht erscheint *Fermer*, wie noch zu zeigen sein wird, als Überwindung des Einflusses der Vaterfigur Peter Handkes und als Öffnung zu einer eigenen Form selbstbewußten Schreibens. Von *Fermer* an entwirft Ortheil eine Kette von Themen, die in Variationen immer wieder in seinem Schreiben auftauchen. Die bereits erwähnte Thematik der Bemühung um Offenheit und Weite äußert sich in Ortheils Prosatexten vor allem in der Betonung der Landschaft und ihrer Bedeutung für die Wahrnehmung des Subjekts, dessen räumliche Bewegung im Spaziergehen, in der körperlichen Aneignung des Raumes, als wiederkehrendes Motiv konstitutiv ist. Darüberhinaus unterliegt den Romanen eine autobiographische Motivkontinuität, so daß man, trotz verschiedener Erzählerfiguren in den einzelnen Büchern, von einer Verschmelzung der Erzähler/ Schriftstellerfiktion und Landesgeschichte sprechen kann. Die wiederkehrende Figur des Landvermessers kann hier als Metapher des Ortheilschen Programms angesehen werden. *Fermer*, *Agenten* und *Abschied von den Kriegsteilnehmern* beschreiben jeweils einen spezifischen Abschnitt der bundesdeutschen Geschichte und ihres geistigen Klimas anhand der inneren Situation ihrer Protagonisten. *Fermer* beschreibt die Situation der ausgehenden siebziger Jahre zwischen bürgerlicher Enge und den Ausläufern der Neuen Innerlichkeit. Die in *Fermer* beschriebenen und geforderten Alternativen zur bundesrepublikanischen Wirklichkeit werden in *Agenten*, das die Veränderungen in den Achtzigern hin zu *Zeitgeist*, *Champagner* und Medienkarrieren auszieht, einer Revision unterzogen. *Hecke* führt das in *Fermer* nur angerissene Thema der verborgenen Gegenwart der Vergangenheit fort, versucht, über ein Verständnis der historischen Vorbedingungen im Faschismus zu einem Dialog der im Schweigen verfangenen Eltern- und Kindergeneration zu gelangen. Diese

Thematik kommt in *Abschied von den Kriegsteilnehmern*, das den Tod des Vaters mit den Ereignissen von 1989 verbindet, zu einem Ende. Dazwischen liegt der Versuch, mit *Schwerenöter* sowohl die Geschichte der Bundesrepublik als eigene Geschichte zu verstehen (und umgekehrt), als auch seinen Ort in der deutschen Literatur zu reklamieren. Dies geschieht nicht zuletzt (auch in den anderen Romanen) durch Zitierung bzw. kritischer Revision von Autoren, deren Schreiben von Ortheil als prägend für sein eigenes oder für die Literatur der Bundesrepublik angesehen wird. Ortheil ist als "Nachgeborener" und bei seinen Ambitionen jemand, dem die bundesrepublikanische Literatur, als prägend erfahren, sowohl zitierbar ist, als auch literaturtheoretisch bekannte Väterprobleme verursacht.²² Die Ambition, gleichsam nach Böll und Grass, wenn auch unter anderer Flagge, der nächste bundesdeutsche Großschriftsteller zu werden, ist Ortheils Romanen durchaus anzumerken. Wenn auch seine Romane von *Schwerenöter* an im deutschen Feuilleton eher negativ aufgenommen werden, hat die akademische Aufmerksamkeit für seine Arbeiten in den letzten Jahren langsam aber stetig zugenommen.²³ Eine amerikanische Literaturwissenschaftlerin meint bereits zwischen einem Früh- und einem Spätwerk unterscheiden zu können.²⁴

Ortheils Schreiben hat in seinen literarischen wie auch gesellschaftlichen Auslotungen nicht nur den Zweck, sich über den Standort des eigenen Schreibens in der literaturgeschichtlichen Entwicklung der BRD, bzw. in der geistesgeschichtlichen Situation der Zeit klarzuwerden. In seinen essayistischen Suchbewegungen entwirft Ortheil im Zusammenhang mit seinen Prosatexten ein Netzwerk von Themen, Zeichen und Beziehungen, die den Anspruch erheben, stellvertretend für die Zeit dazustehen. Die

22. Siehe Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford, 1973.

23. In der von Wilfried Barner herausgegebenen *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, München, 1994, hat Ortheil mehr Einträge als zum Beispiel Peter Schneider oder Nicolas Born. Die soeben erschienene, von Manfred Durzak herausgegebene Aufsatzsammlung *Hanns-Josef Ortheil - Im Innern seiner Texte*, München, 1995, konnte nicht mehr berücksichtigt werden.

24. Siehe Ernestine Schlant "The Past and the Present in the Early Novels of Hanns-Josef Ortheil", in: *Studies in Twentieth Century Literature*, 2, 1994, S. 247-66.

Probleme, die durch einen solchen Schreibansatz entstehen, gerade im Zusammenhang mit der Vorstellung von "Antipolitik" und implizitem Widerstand sind, daß ein solches Schreibvorhaben sich in die Gefahr der Affirmativität, der bloßen Zustandsbeschreibung begibt. Dies deutet sich bereits in dem Diktum vom Zeitroman an, der der Epoche ein Gesicht verleihen soll. Die Durchdringung und benennende Deutung der Geschichte, die Ortheil mit seinen Romanen anhebt, ist zuerst einmal auf bloße Erfassung angelegt, auf erzählerische Begleitung und Ausleuchtung eines Zeitraumes. Daß dieses Vorhaben, in Verbindung mit Ambition eine implizite Zustimmung zum Zeitgeist bedeuten kann, wird noch deutlich werden. In seinem Aufsatz "Frische Fische! Zur Tradition des deutschen Zeitromans" zitiert Ortheil Ludwig Börne als den "intelligentesten und schärfsten Protagonisten" der Generation des jungen Deutschland im 19. Jahrhundert (Schau, 84). Börne, der nicht nur ein ">Zeit-Schriftsteller<" sein wollte, sondern auch ein ">Geschichtstreiber<", der die Zeit nicht nur beschreiben, sondern aktiv mitgestalten wollte (Schau, 84), taucht hier als Vorbildfigur für Ortheil auf. Dieser nach der deutschen Wiedervereinigung erschienene Aufsatz markiert einen Wandel im Konzept des Zeitromans von der Thematik des poetischen Widerstandes der ersten vier Romane zur Teilnahme am politischen Geschehen, der seinen Niederschlag in Ortheils vorläufig letztem Roman *Abschied von den Kriegsteilnehmern* findet. Darüberhinaus werden spätestens in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* die erzählerischen Probleme deutlich, die aus der Extrapolation von privater Geschichte in Gesellschaftsgeschichte entstehen. Die Fixierung auf die Deutung eines bestimmten, manchmal sehr kurzen politischen oder geschichtlichen Zeitraumes kann bedeuten, daß das Produkt dieses Schreibens schnell von den gesellschaftlichen Tatsachen überholt wird.

In der folgenden Arbeit werden Ortheils Romane im Zusammenhang mit seinen essayistischen und theoretischen Arbeiten innerhalb der hier ausgeloteten Koordinaten von subjektivem Schreiben, literaturgeschichtlichem Erbe und gesellschaftlichem

Anspruch untersucht. Im ersten Kapitel werden die in *Fermer* erscriebene Ablösung von der Neuen Innerlichkeit und besonders vom Einfluß Peter Handkes dargelegt, als auch die für Ortheils weiteres Schreiben konstitutiven Themen und Bilder herausgearbeitet und in einen gesellschaftlichen Kontext gestellt. Im zweiten Kapitel wird, anhand der Erzählung *Hecke*, Ortheils Verständnis seiner Geschichtlichkeit und der dadurch bestimmten Bedingungen seines Schreibens erläutert, die aus *Fermer* mitgebrachten Themen ausziehend. Das dritte Kapitel wird sich mit dem massiven Ansatz von *Schwerenöter* und der dort versuchten Beschreibung der "Conditio Germaniae" beschäftigen, während im vierten Kapitel, anhand des Romanes *Agenten*, die durch die Veränderungen in der bundesrepublikanischen Wirklichkeit bedingten Veränderungen in Ortheils Schreiben aufgezeigt werden. Im fünften Kapitel schließlich sollen die bis dahin erarbeiteten gesellschaftlichen Dimensionen von Ortheils Schreiben anhand seines bis dato letzten Romanes *Abschied von den Kriegsteilnehmern* einer Kritik unterzogen werden, in der die Limitationen eines solchen Schreibansatzes erkennbar werden. Auf Ortheils Autobiographie wird dabei nur soweit eingegangen, wie es für das Verständnis seines ästhetischen Programmes nötig ist. Einen zentralen Aspekt dieser Dissertation werden die sprachlichen Ausformungen von Ortheils Prosa, ihre "Sprachbewegungen" darstellen, da sich in ihnen Ortheils Sicht der literarischen Wirklichkeit seines Schreibens als auch der gesellschaftlichen bzw. geistesgeschichtlichen Situation offenbart.

Was in den siebziger Jahren als Gesellschaftskritik gelebt wird, das hat die Struktur des Autismus.

Michael Rutschky, *Erfahrungshunger*

Kapitel 1:

Jenseits der *Neuen Subjektivität* - *Fermer*

Ortheils erster Roman *Fermer*¹ (1979) beschreibt die Geschichte des zwanzigjährigen Bundeswehrdeserteurs Fermer, der auf seiner Flucht durch die Bundesrepublik aus seiner selbstgewählten introspektiven Isolation zu einer Öffnung hin zu Kommunikation, Liebe und Gesellschaftsfähigkeit findet. Möglich wird dies durch die tätige Hilfe und spontane Unterstützung von Gleichgesinnten, denen er auf seiner Flucht begegnet und mit denen er schließlich Deutschland verläßt, um nach Italien zu gehen. Der Roman ist deutlich schon als Entwicklungsroman angelegt, die einzelnen Kapitelüberschriften lauten: "Der Aufbruch", "Die Auflösung", "Die Anteilnahme", "Die Erinnerung", "Die Verwirrung", "Der Ausflug". Sie beschreiben Fermers Flucht als eine in Abschnitten stattfindende Sozialisation. *Fermer* ist darüberhinaus eine Reflexion wesentlicher literarischer Strömungen der siebziger Jahre wie der sogenannten Neuen Innerlichkeit und der Neuen Subjektivität, die von Ortheil einer Revision unterzogen werden.

1. Hanns-Josef Ortheil, *Fermer*, Roman, Frankfurt/M, 1979, Alle Zitate nach der Taschenbuchausgabe, München, 1991. Im Folgenden: (F, Seitenzahl).

Fermers Desertion ist ein Akt spontaner Verweigerung. Sie erinnert damit an Alfred Anderschs autobiographischen Bericht *Die Kirschen der Freiheit*. Genau wie Andersch läßt Fermer sich aus allen gesellschaftlichen Bindungen und Zwängen hinausfallen. Auslöser für diese Desertion ist ein romantischer Freiheitsdrang, der sich in einer jahreszeitlichen Analogie ausdrückt: "Es war noch recht kühl doch waren die ersten Anzeichen des nahenden Frühlings zu bemerken. 'Es tut sich etwas', dachte Fermer, 'scheint nicht alles aufspringen zu wollen?'" (F, 9)

In dieser Aufbruchsstimmung erscheint ihm die Umgebung als eine auffordernde, verheißungsvolle Zeichenkette:

Auch die Lastschiffe, die den Fluß hinauffuhren, schienen schneller zu fahren. Auf einem Schiff flatterten Wäschestücke an einer Leine, und eine Tür war so weit geöffnet, daß der Lichtschein auf ein neben der Wäsche stehendes Fahrrad fiel. 'Warum nicht sofort aufbrechen', dachte Fermer und ging schneller voran. (F, 9)

In der unübersehbaren Parallele zu den ersten Sätzen von Eichendorffs *Taugenichts*² klingt eine der literarischen Traditionen an, in die sich *Fermer* einreicht: Der Antagonismus von Poesie und bürgerlicher Gesellschaft. Ortheil hat dem Roman als Motto einen Briefauszug Eichendorffs vorangestellt:

Ob ich nun auf einem so verzweifelten Spaziergang den Weg ins Freie und in die alte poetische Heimat gefunden habe, ob sich nicht vielmehr Aktenstaub als Blütenstaub angesetzt hat... überlasse ich ihrem bewährten Urteil.

2. "Das Rad an meines Vaters Mühle brauste und rauschte schon wieder recht lustig, der Schnee tröpfelte emsig vom Dache, die Sperlinge zwitscherten und tummelten sich dazwischen [...]." Josef v. Eichendorff, *Werke*, München, 1966, S. 1061.

Fermers Desertion bezeichnet am Beginn des Romans den vorläufigen Endpunkt einer Entwicklung, die Ortheils Protagonisten auf der Suche nach dieser "poetischen Heimat" in die totale gesellschaftliche Isolation, in die Flucht nach innen getrieben hat. Fermers Erinnerungen an seine Schulzeit entfalten das Bild eines "nur halb gelebten Lebens". (F, 22) Das Reglement eines Unterrichts, der die Schüler nur auf eine Eingliederung ins bürgerliche Leben vorbereitet, konnte von ihm nicht als identifikationsfähig erfahren werden, da er keine Ganzheit ermöglicht:

Karg wurde das Wissen aufgetischt, das schon auf Jahre abgemessen war, [...] Es gab nur Augenblicke, und auf sie war das Wissen bezogen, daß aus den Köpfen, mühsam, wie aus einer Tube gepreßt, quoll und sich in den Heften verkleckste. (F, 22-3)

Das Bild, das in dieser Beschreibung einer bundesrepublikanischen Schulzeit entsteht, ist das einer völligen Selbstentfremdung und Ich-Vergewaltigung. Die "Stumpfsinnigkeit" und der "Drill", die in bitterer Ironie auf das Militär hinführen ("der Drill der verrichteten Arbeit entlarvte sich bei den Ausflügen, wenn die Lehrer sich ihrer militärischen Kenntnisse brüsteten", F, 23), entwerfen das Bild einer Gesellschaft, in der das Selbst, kaserniert und in die gesellschaftlichen Normen eingezwängt, erstickt. Fermers Drang nach Ausdruck, Spontaneität und Selbstverwirklichung führt ihn in diesem Zustand nur auf sich selbst zurück, in eine selbstverliebte Innerlichkeit. Wie Werther ("Ich kehre in mich selbst zurück, und finde eine Welt!"³) sucht Fermer sein wahres Ich in der Abkehr von den ihn bedrängenden Zuständen: "Die ungeliebten Anstrengungen der Schulzeit hatten ihn, ohne daß er es merkte, immer mehr auf sich selbst verwiesen." (F, 25) Mit Werther teilt er nicht nur die Verachtung der bürgerlichen Welt, sondern auch eine Schwärmerei, die sich in selbstvergessener Naturbetrachtung und in der Orientierung an

3. J.W.Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers, Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, herausgegeben von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G.Gopfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder, Bd. I, Teil 2, 1987, S. 203.

literarischen Vorbildern äußert. "Nie hatte er die Erregung vergessen, die ihn befallen hatte, als er auf Goethes Gedicht vom 'Schwager Kronos' gestoßen war. [...] Hier glaubte er endlich einen Verbündeten gefunden zu haben." (F, 26) Vor dem immer größer werdenden Druck, den der gesellschaftliche Anpassungszwang auf ihn ausübt, flieht Fermer in die 'heile' Natur: "Ihm aber blieben die einsamen Spaziergänge in Gegenden, die noch fast menschenleer waren." (F, 31) Fermers Flucht in die Natur und in die Menschenabgeschiedenheit eines Friedhofes, sowie in ästhetische Vorbilder verweisen wieder auf Anderschs *Kirschen der Freiheit* und damit auf eine auch von Andersch kritisierte deutsche Innerlichkeits-tradition.⁴ Fermers Rückzug in sich selbst, seine kleinen Fluchten in lange Spaziergängen und auf die "unbewachten Plätze" (F, 24), an denen er 'bei sich' ist, führen zu einer völligen Entfremdung von seiner Umwelt: "[...] er fühlte doch, daß dies sein eigenes, wohl zu behütendes Leben sei, das er mit den Mühen der Schulstunden nicht vermischen dürfe." (F, 27) Nach einem erfolglosen Versuch, als Klassensprecher seine persönlichen Interessen auf gesellschaftlicher Ebene zu vertreten, zieht er sich nur tiefer in sich selbst zurück, da im letzten Schuljahr die Kluft zwischen ihm und den Mitschülern, die sich auf eine bürgerliche Karriere vorbereiten, noch tiefer wird. Diese Eingliederung in bürgerliche Zusammenhänge wird von Fermer als völlige Selbstentfremdung erfahren, da er sie mit der Aufgabe jeder ursächlichen persönlichen Regung gleichsetzt:

Die Schule hatte ihren Ehrgeiz ausgebildet, aber sie hatte ihnen jede Fähigkeit genommen, ein eigenes, nicht maßgeschneidertes Leben zu führen. Voller Widerwillen bemerkte Fermer, wie sie allmählich auch bereit waren, ihre Neigungen aufzugeben, und sich in ihren neuen Interessen belogen. (F, 29)

4. "Ich aber floh, wenn ich Zeit hatte. Fuhr oft mit dem Rad nach Schloß Schleißheim bei München. [...] Ich fand, auf einer Bank im Park von Schleißheim sitzend [...] das Aroma der Kunst. Vergaß so [...] die Langeweile von Neuhausen, die Schulmisere, [...] und begann mein eigenes Leben, indem ich [...] in den Park der Literatur und der Ästhetik eintrat", Alfred Andersch, *Die Kirschen der Freiheit. Ein Bericht*, Frankfurt/M, 1952, S. 22.

In einer Gesellschaft, deren Enge nur die Wahl zwischen Selbstentfremdung und gesellschaftlicher Entfremdung läßt, wählt Fermer das Letztere. Diese Situation löst sich erst, als er zur Bundeswehr eingezogen wird und der tägliche körperliche Drill ihm den Zugang zu den Freiräumen im eigenen Kopf versperrt und die militärische Sprache in die eigene eindringt: "Die immer wiederkehrenden Floskeln der Befehlssprache wiederholte er wie unter einem unabänderlichen Zwang oft bis tief in die Nacht." (F, 33)

Fermer als Vertreter der Neuen Innerlichkeit

“Neue Innerlichkeit” bzw. “Neue Subjektivität” sind Begriffe, unter denen die den Vorrang des Einzelnen vor der Institution betonende autobiographische, subjektzentrische Literatur nach der Studentenbewegung oft zusammengefaßt wird. Der Rekurs auf das Subjekt ist, neben der Reaktion auf die Theorielastigkeit der Studentenbewegung, wohl auch wesentlich auf die Erschütterung von Sinnzusammenhängen zurückzuführen, bedingt durch eine fortschreitende Rationalisierung der Gesellschaft.⁵ In einer gesellschaftlichen Situation, in der sich als sinnhaft erfahrbare Zusammenhänge konsequent vermindern, bleibt letztlich als einzig sinnstiftendes Element das eigene Subjekt und das Schreiben darüber. Die Buchindustrie erfand für dieses Phänomen rasch das Etikett "Neue Subjektivität" (wahlweise auch "Neue Sensibilität", "Neue Innerlichkeit", "Neue Natürlichkeit"). Diese Begriffe, die so diverse (wenn auch verwandte) Phänomene, wie die aus dem Studentenprotest hervorgegangene Literatur, die sich etablierende Frauenliteratur, den sogenannten Vater- oder besser Elternroman und

5. Hans Sanders interpretiert die subjektorientierte Literatur der siebziger Jahre als Gegenposition "gegen die Auszehrung der Lebenswelt durch Rationalisierung", als "Absage an das, was man als Erfahrungsverlust und ästhetische Verrohung des modernen Lebens bezeichnen könnte". zitiert in: Ralph Gehrke, *Literarische Spurensuche. Elternbilder im Schatten der NS-Vergangenheit*, Opladen, 1992, S. 45.

keiner 'Strömung' zuzurechnende Schriftsteller wie Peter Handke und Thomas Bernhard, subsumieren, verlangen nach Differenzierung, obwohl sie sich in der Literaturwissenschaft mittlerweile eingebürgert haben. Keith Bullivant hat versucht, das oftmals alternativ gebrauchte Begriffspaar "Neue Subjektivität" und "Neue Innerlichkeit" zu trennen, indem er unter ersterer die Literatur beschreibt, die, aus dem Studentenprotest hervorgegangen, die Rückkehr zum Subjekt immer noch auf gesellschaftliche Prozesse bezog. Als "Neue Innerlichkeit" versteht Bullivant hingegen die Literatur, die sich in der Selbstbezogenheit des Subjektes in "hypochondrischer oder narzißtischer Selbstbetroffenheit" verlor.⁶ Neue Innerlichkeit bezeichnet also eine Literatur, die sich verstärkt von einer gesellschaftlichen Sicht des Individuums abwandte, und sich in ein autonomes Selbst zurückzog, als deren hauptsächlicher Vertreter Bullivant Peter Handke ansieht, während die Vertreter der Neuen Subjektivität ihre Betonung des Subjektes vor einem gesellschaftlichen Hintergrund sahen. Die Vertreter der Neuen Subjektivität stehen so im engen Verhältnis zur Studentenbewegung, an deren Überbetonung von subjektfeindlicher Theoriesprache sie Kritik üben. So zum Beispiel Peter Schneider in *Lenz*, dessen Protagonist die "fertigen Sätze" nicht mehr erträgt, das "Blabla", und Karin Struck: "Der Aktionismus, das Starren auf die Außenwelt hatte die Innenwelt verwaissen lassen [...]."⁷ Wenn Bullivants Unterscheidung auch das Motiv des Gesellschaftlichen einseitig betont und dabei andere Aspekte, wie zum Beispiel ästhetische, zugunsten einer Vereinheitlichung von Schreibansätzen vernachlässigt, wird sie hier doch herangezogen, da sie sich für eine Interpretation von *Fermer* als nützlich erweist, besonders da Peter Handke, der herausragende Vertreter der Neuen Innerlichkeit, für *Fermer* als stilbildendes Vorbild betrachtet werden kann.

6. "[...] we should distinguish here between 'Neue Innerlichkeit' and 'Neue Subjektivität', with the former indicating a turning away from affairs of the day and a withdrawal into what is portrayed as a more or less autonomous inner self, or into *hypochondriac self-observation*." (meine Hervorhebung), Keith Bullivant, *Realism Today*, Leamington, 1987, S. 188.

7. Karin Struck, "Das Private ist das Politische", in: Karin Struck, hrsg. v. Hans Adler/Hans Joachim Schrimpf, Frankfurt/M., 1984, S. 55.

Fermers Ichfixierung angesichts der lähmenden Ansprüche der Gesellschaft machen ihn zu einem typischen Vertreter der sogenannten Neuen Innerlichkeit im Sinne Bullivants. Fermer, der "auf nichts [traf], als sich selbst" (F, 63), gibt in seiner durch gesellschaftliche Entfremdung zwanghaft bedingten Ich-Verkapselung den subjektzentrischen Affekt der Neuen Innerlichkeit wieder, der sich zum Beispiel in Nicolas Borns *Die erdabgewandte Seite der Geschichte* äußert ("der Mensch steht wie eine verderbliche Macht allein. Unverbunden mit der übrigen Welt verzehrt er sich allmählich selbst. [...] Das Interesse von mir an mir selbst blieb erhalten."⁸), der aber auch bei Bernward Vesper gefunden werden kann: "Ich interessiere mich ausschließlich für meine Geschichte und meine Möglichkeit sie wahrzunehmen."⁹ Fermers Innerlichkeit und Naturschwärmerei sind ungesellschaftliche, ja antigesellschaftliche Affekte. In seinen imaginären Landschaften haben Menschen keinen Platz: "Die Ahnung von einer unendlichen Ferne, [...] beflügelte ihn. In dieser Ahnung nahmen die Menschen eine hilflose Gestalt an, die an kein Begreifen rührte." (F, 46)

Ein Aspekt, in dem sich Neue Innerlichkeit und Neue Subjektivität treffen, ist die Zurückweisung von politischer, theoretischer Sprache mit dem Vorwurf subjektentfremdend zu sein. Dieses Mißtrauen gegen öffentliche Sprache durchzieht auch *Fermer*. Diese wird als nicht identifikationsfähig erfahren, da sie nicht aus persönlicher Erfahrung herrührt, sondern quasi von 'außen' dem Individuum übergestülpt wird:

Obwohl ihre Erfahrung nicht einmal ausreichte, die eigenen Hemmungen und Reaktionen besser zu verstehen, behandelten sie mit großzügigen Gesten die allgemeinsten Themen und tauschten die dafür schon öffentlich angebotenen Redensarten aus wie eben erst entdeckte Neuigkeiten. [...] Diese Unterhaltungen gaben ihnen schon die polierte Nichtigkeit politischer Vertreter [...]. (F, 31)

8. Nicolas Born, *Die erdabgewandte Seite der Geschichte*, Reinbek, 1976, S. 124.

9. Bernward Vesper, *Die Reise*, Romanessay, Reinbek, 1977, S. 37.

Das Mädchen Lotta, in das sich Fermer verliebt, versucht durch eine schon an Verzweiflung grenzende Spontaneität, ihre Beziehungen zu anderen Menschen von den "Öffentlichkeitsgesten, durch die viele sich ihres Liebesanspruches versicherten", zu befreien: "Solle sich eine nicht von jedem Umstand umzuwerfende Verständigung herstellen, müsse erst eine Beziehung gebildet werden, die in Worten und Gesten keine Erinnerung an die überall vorgeführten Worte und Gesten zulasse." (F, 107-8) So weist sie ihren Freund Heinrich, der ihre Beziehung auf einen Begriff bringen will, zurück. Fermer hingegen glaubt "besonders bevorzugt zu sein, Lotta zu verstehen." (F, 109)

Das Motiv der subjektentfremdenden Theoriesprache kulminiert in der bitteren Tirade des Philosophiestudenten Georg, der die Selbstentfremdung des akademischen Betriebs beklagt:

In dieser Stadt [...] geht den Menschen nichts anderes in den Kopf als der Ehrgeiz, einen Tag auf einem Stuhl zu verbringen, sich über die weit entfernte Welt Gedanken zu machen, diese auf die Stangen der Theorien zu spießen und dann auf Turnieren [...] gegeneinander anzutreten. (F, 250-1)

Dieses Urteil reflektiert neben einem Themenkomplex der Literatur der siebziger Jahre auch die persönlichen Erfahrungen des promovierten Germanisten Ortheil. In dem zuletzt erschienenen autobiographischen Buch *Das Element des Elephanten* beschreibt er sein Literaturstudium und seine Dissertation als Mittel, seine frühen Ambitionen zum Romanschriftsteller, die er nach der Niederschrift eines ersten Manuskripts als gescheitert ansah, mittels wissenschaftlicher Disziplin "ganz und gar aus[zu]löschen". (EE, 214) Das Ziel seines Studiums beschreibt er in ähnlichem Vokabular, das er der Figur Georg in den Mund legt: "[...] ich würde mir begriffliche Rüstungen anlegen und zu Werke gehen, als zöge ich aus in eine Schlacht." (EE, 212) Die Arbeit mit "skandalösen und obszönen Wissenschaftsruinen" (EE, 213), an deren Ende seine sehr theorielastige Dissertation über

die Entstehungsgeschichte des deutschen Romans steht, ist jedoch nur eine zeitweilige Unterdrückung des kreativen Impulses, da er sich noch während der Arbeit an der Dissertation die ersten Notizen zu *Fermer* macht.

So ist es nicht verwunderlich, wenn auch am Ende des Romans, wenn Fermer zu einem gesellschaftlichen Verständnis seiner Situation gelangt ist, die Ablehnung der begrifflichen Sprache nicht aufgegeben wird. Die Sprache, in der Fermer schließlich zu dem ihm gemäßen Ausdruck findet, ist keine politisch-theoretische, sondern die Sprache der Kunst.

Ortheil interpretiert Fermers Flucht in die Innerlichkeit zum einen als gesellschaftlich bedingten Überlebensreflex des Subjekts, zum anderen als Sackgasse in die völlige Isolation, die keinerlei Form von gesellschaftlichem Verhalten und Verständnis ermöglicht. Fermers Suche nach Authentizität, seine Ablehnung der automatischen Verbürgerlichung und sein Einklagen seines Subjektes spielen sich ab auf der Folie von Sturm und Drang, im Besonderen von Goethes *Werther*. Die *Werther*-Parallelen des Romans verdeutlichen auch das romantische Erbe der Neuen Innerlichkeit, die so neu gar nicht war.¹⁰ Nicht nur, daß Fermers Freundin denselben Namen trägt, wie Werthers Angebetete, im Roman taucht mit dem Filmkritiker Heinrich weiterhin eine Gestalt auf, die die selbstzerstörerische Natur dieser an der Innenwelt orientierten Gefühligkeit offenlegt. Heinrich, der nicht zufällig denselben Namen trägt, wie die Person in *Werther*, die an ihrer Liebe zu Lotta irreward, leidet genauso wie Fermer an der totalen Fragmentation seiner Existenz. Dies äußert sich in hektischer Betriebsamkeit, sowie im verzweiferten Kauf von Büchern, in denen er nur, sich Notizen machend, herumblättert. Heinrich erträgt den Ansturm der Bilder nicht mehr, kann sie nicht mehr zu einem

10. Handkes Protagonist Gregor Keuschnig in *Die Stunde der wahren Empfindung*, von Bullivant als typisches Beispiel der Neuen Innerlichkeit herangezogen, trägt am Schluß des Romans dieselben Farben wie Werther.

Ganzen ordnen. "Die Macht der Filme, dieser verdammten Filme nimmt von Tag zu Tag zu. Immer chaotischer bleiben die Bilder im Gedächtnis; ich habe das Gefühl, Zeit zu verlieren." (F, 61) Heinrich sucht Erlösung aus diesem Konflikt im Wunsch nach einer Liebesbeziehung, die die verlorene Ganzheit wiederherstellen soll: "Später lehnte sich Heinrich zurück und fragte ihn, [...] ob er sich schon einmal verliebt habe, so verliebt habe, daß seine ganze Existenz in dieser Liebe aufzugehen drohe."

(F, 68) Auch dies ist eine Flucht in die selbstzentrierte Innerlichkeit.:

Aber dieses selbstergebene Verhalten [...] enthalte für ihn doch einen Grund des Gefühls, [...] jene Betrübtheit, der die Welt zuviel sei und die dennoch nicht von ihr lassen könne, als habe nicht die Welt das Leiden hervorgebracht, sondern das Leiden die Welt. (F, 69)

Diese Subjektzentriertheit, die in ihrem Weltschmerz die Innenwelt mit der Außenwelt vertauscht und in der "Ergriffenheit" die einzige Alternative zum Empfinden des gesellschaftlichen Stillstandes sieht, teilt Fermer mit Heinrich. Hier endet jedoch die Parallele Werther-Fermer. In dem Selbstmordversuch, den Heinrich schließlich verübt, und der für Fermer der letzte Anstoß ist, die Stadt hinter sich zu lassen und auf einer mehrstufigen Reise zu sich selbst zu finden, wird deutlich, daß Ortheil die Werther-Folie nur benutzt, um sie als Übergangsstation Fermers zu einer Öffnung seiner selbst darzustellen. Fermer beherzigt so den Rat, den Matthias Claudius dem Selbstmörder Werther posthum auf den Weg gibt: "Wenn er doch nur eine Reise nach Parais oder Pecking getan hätte."¹¹

11. Matthias Claudius, Rezension des *Werther* im Wandsbeker Boten, in: Matthias Claudius, *Der Wandsbeker Bote*, Frankfurt/M, 1975, S. 71.

Fermers Auflösung

Die Lösung von Fermers Konflikt mit der bürgerlichen Gesellschaft in der Desertion ist jedoch nur eine vorübergehende, die anfängliche Euphorie weicht schnell einer Ernüchterung. Der spannungsvolle Zustand, in dem sich Farmer nach seiner Desertion befindet, der nicht gesellschaftlich gelöst werden kann, führt stattdessen zur Selbstentfremdung und zu seiner symbolischen Auflösung als Person: "[...] es war ihm, als habe er begonnen, sich von sich selbst zu trennen." (F, 56) Auf seinen "langen Spaziergängen, die er schneller und hastiger machte, als zuvor" (F, 56), will sich die alte Innerlichkeit nicht wieder einstellen. Dennoch bleibt Farmer in sich selbst verkrustet und "erreichte es nicht, mit der Gewohnheit seiner Schweigsamkeit zu brechen." (F, 56) Von der Studentin Anna, mit der sich anfangs ein spontanes Verhältnis eingestellt hat, entfernt er sich immer mehr. Seine Unruhe läßt ihn ziellos durch die Stadt streifen, und er verfängt sich in immer tieferer Isolation. Der Druck, unter dem er sich befindet, gestattet nicht einmal mehr eine Flucht in die Lektüre. In diesem Zustand der Haltlosigkeit flüchtet er sich in eine romantische Sehnsucht nach 'natürlichen' sinnstiftenden Ordnungen, die er im agrarischen Jahreszyklus und in seinen Erinnerungen an seine Meßdienerzeit findet:

Er wußte, daß bald auf den Feldern die Arbeit begann [...]. Wie gern war er früher dann über die Felder gegangen, wenn die Traktoren hinausgefahren waren.

Die langen Zeremonien am Altar hatten ihn, Farmer, immer gefangengehalten, [...]. Beim Gottesdienst hatte jede Geste ihren Sinn, gehabt und der Ehrgeiz hatte der Befolgung dieser Gesten gegolten, [...]. (F, 63/78)

Fermers Desertion ist der Schlußpunkt einer Flucht in die Innerlichkeit, die sich im Endeffekt als Sackgasse erweist. Zwar ist sie ein Ausbruch aus der gesellschaftlichen Entfremdung, indem sie eine authentische Handlung darstellt, aber sein Herausfallen aus

allen auch nur äußerlichen gesellschaftlichen Zusammenhängen läßt seinen Freiheitsdrang erst einmal leerlaufen, da er ihn nicht gestalten kann. Die Aufhebung des dialektischen Verhältnisses von bürgerlicher Enge und Flucht in die Innerlichkeit läßt Fermer mit seiner Schwärmerei alleine. Hatte er nach seiner Schulzeit noch eine Reise nach Italien geplant, so ergeht er sich nach der Desertion nur noch in Phantasieräumen: "[...] er dachte sich immer neue Landschaften aus, sah sich auf Landstraßen entlanggehen, die in grüne Täler verliefen, wo die Äcker braun und naß sich gegen die Wiesen und die noch unbelaubten Wälder abhoben." (F, 21)

Durch seine Desertion ist Fermer in einen Zustand der totalen Gesellschaftslosigkeit geraten, der zwei Auswirkungen hat. Zum einen äußert sich die Unmöglichkeit einer Alternative, zusammen mit dem Bewußtsein, zum Outcast geworden zu sein, in einer physischen Reaktion, in körperlichen Verfallserscheinungen: "Vor Widerwillen gegen alles, was ihn umgab, konnte er nicht mehr weitergehen." (F, 15) Er fällt in ein mehrtägiges Fieber, das die in der Kapitelüberschrift benannte "Auflösung" zu Ende führt. Zum anderen führt dieser Zustand im Zusammenhang mit Fermers innerer Verkrustung zu einem Sprachverlust, der sein mangelndes gesellschaftliches Selbstverständnis verdeutlicht. Er ist außerstande, der Studentin Anna, die ihn anspricht und der er sich öffnet, von sich zu berichten: "Ferner merkte, daß er von seiner Flucht noch nicht in der angemessenen Weise erzählen konnte. [...] Doch all das Erzählte ging nicht ineinander auf, [...]." (F, 38)

Ferner findet erst zu einer Sprache, in der er sich und seine Situation 'angemessen' mitteilen kann, als er sich der gesellschaftlichen Dimension seiner Situation bewußt wird. Der Roman gestaltet Fermers Flucht durch Deutschland als eine schrittweise Entwicklung aus seiner Ich-Bezogenheit zu einem historischen und gesellschaftlichen Bewußtsein. Fermers Auflösung hat somit zwei Aspekte. Zum einen ist sie die physische Reaktion auf

einen ungelösten Zustand, in dem Fermer in sich selbst verharnte. Zum anderen symbolisiert sie den notwendigen ersten Schritt der Lösung aus seiner Ich-Zentrierung. Das folgende Kapitel "Die Anteilnahme" deutet schon im Titel auf die weitergehende Hinwendung zur Gesellschaftlichkeit hin.

Kunst und Natur: Fermers Rekonstitution

Fermers Sozialisation führt über verschiedene "Bildungsgespräche" und anschauliche Erfahrungen, die Fermer aus seiner selbstfixierten Ich-Beschaulichkeit lösen und damit den Roman eng an die Tradition des deutschen Bildungsromans anlehnen. Im ersten dieser Bildungsgespräche tut sich für Fermer eine Alternative zu seiner schwärmerischen Kunstauffassung auf. In einem Teehaus lernt er den jungen Pianisten Roland kennen, der in der Leidenschaft zur Musik aufgeht, die aber für ihn nicht Schwärmerei bedeutet, sondern Arbeit: "Es hat doch keinen Sinn, nur kurze Zeit zu üben; wer sich für so ein Handwerk entscheidet, muß die Sache schon ernst nehmen." (F, 95) Roland sieht seine Leidenschaft zur Musik im genauen Gegenteil zum verinnerlichten Weltschmerz: "Ja, diese Leidenschaft aus Verletztheit, die kann an den Wahnsinn grenzen. Sie ist ein Rückzug aus der Welt und rächt sich um so stärker an dem, der sie ausübt, je weniger rein sie ist." (F, 96) Fermer versteht Roland intuitiv, denn auch er verspürt die Sehnsucht nach "eine[r] Sache, der man sich ganz und gar verschreiben könne." (F, 96) In der Ruhe, die in dieser Leidenschaft zu finden sei, erblickt Fermer eine Möglichkeit, "sich von der Welt entfernen zu können, um sie in viel vollständigerer und eigener Weise zu besitzen". (F, 96)

Was sich in diesem naiven Ganzheitsanspruch der Kunst ausdrückt, ist nicht nur eine an das 18. Jahrhundert erinnernde Ästhetik, in der das Kunstwerk die verlorengegangene gesellschaftliche Totalität durch künstlerische Gestaltung jeweils neu erschaffen soll,¹² sondern auch eine aus der Empfindsamkeit stammende Vorstellung der gesunden, d.h. produktiven Balance der Leidenschaften.¹³ Zudem drückt sich in Fermers Benennung dieser reinen Leidenschaft als "fromm" seine schon erwähnte romantische Sehnsucht nach "natürlichen", sinnstiftenden Formen der Ordnung aus, die sich in seiner Ministrantenreminiszenz äußerte. Die dem spontanen Leben verhaftete Lotta kritisiert daher auch Fermers und Rolands ideale ästhetische Reflexionen: "Diese ideale Liebe [...] ist doch arg blutlos. Ihr fehlt es an Verwirrung, ja vielleicht ist sie sogar eine Art Feigheit, denn sie ist ohne Verantwortung." (F, 97)

Trotzdem deutet sich in der Musik als reinster, d.h. unmittelbarster Kunstform eine Möglichkeit an, Authentizität zu erleben. Doch ist auch Rolands Vorstellung der Musik seltsam gesellschaftslos: "[...] die Freude, der Schmerz sollen Gestalten der Töne sein, nicht erst durch die Töne erst wachgerufene Gefühle, die doch nur schwache Erinnerungen sind. Die Tongestalten aber sollen Gestalten sein, die an nichts mehr erinnern." (F, 96) Lottas Kritik, die das soziale Element in Form von Verstrickung einklagt, deutet auf die nächste Entwicklungsstufe im Roman hin. Diese vollzieht sich weitab von der Stadt im Haus von Lottas Eltern, wo Fermer einen Unterschlupf findet.

12. Siehe Karl Menges, *Das Private und das Politische. Bemerkungen zur Studentenliteratur*, zu Handke, Celan und Grass, Stuttgart, 1987: "Damit aber erhält die Kunst einen autonomen, den anderen Lebensbereichen übergeordneten Status, der in seiner harmonischen Funktion als Versöhnungsparadigma beschrieben werden kann: Im Kunstwerk soll jene Einheit wieder hergestellt werden, die in der Kontingenz der Verhältnisse verschüttet worden ist, und die Schiller als Rekonstruktion einer humanen Totalität begreift [...].", S. 57-8.

13. Siehe Gerhard Sauders Kommentar zum *Werther*, in: Goethe, *Sämtliche Werke*, a.a.O., S. 772-3.

Das Haus ihrer Eltern, in das Lotta Fermer führt, liegt fern der Stadt an einem Hügel, nah einem Wald. Es ist ein seltsam entrückter Ort, abseits jeder Betriebsamkeit, an dem das Leben vom Jahreszyklus der Natur bestimmt wird. Hier findet Fermer aus seiner inneren Unruhe heraus, indem er, sich zurücknehmend, sich in diesen natürlichen Zyklus einordnet. Er beginnt, den vom Winter durcheinandergebrachten Garten des Hauses in Ordnung zu bringen und ordnet so sein Innenleben: "[...] er betrachtete [seine Arbeit] als ein dauerndes Aufräumen. [...] manchmal erschien Fermer der kleine, abgegrenzte Bezirk wie eine gültige Ordnung von Dingen, an der er sich beteiligen durfte." (F, 140) Fermer folgt hier unmerklich Lotta, die sich in ihrer Kindheit die ihr fremde, sich ständig verändernde Natur nach dem Umzug aus den gewohnten Bilderwelten der Stadt erst aneignen mußte. Vor der ihr unheimlichen Natur floh sie auf die Spitze eines Turms, der das Land überblickt, auf dem sie sich sicher fühlte. Dort begann sie, die Landschaft zu zeichnen, idealisierte sie aber zuerst, und vergriff sich so "übel am Tatsächlichen". Erst nachdem ihr Vater sie auf die historische Gestaltung durch Menschenhand aufmerksam machte, konnte sie die Landschaft, die ihr zuvor zu einem "Netz aus Linien, die ich mit schwachen Farben betonte" geriet (F, 132), zu einem realistischen Abbild gestalten: "Von nun an habe ich die Landschaft nicht mehr gesehen wie ein Netz aus Linien und Flechten, in denen die Farben ihren Halt verloren, sondern als einen Zusammenhang menschlicher Absichten." (F, 132-3) Indem sie so immermehr auf Einzelheiten achtete, zerfiel ihr zwar der Blick aufs Ganze in Partikel, die sich aber dennoch zu einer Form von Totalität zusammensetzen ließen und Lotta zur Eingliederung in einen sozialen Verbund verhalfen: "Fast in eins mit dieser Veränderung habe ich größere Lust bekommen, etwas Praktisches zu tun, im Garten zu helfen, später auch bei der Weinlese." (F, 133) Lottas Bruder Ferdinand vollzog diese Aneignung der Welt, indem er in der Natur gefundene Stücke, wie Blätter und Steine, sammelte und sich so die "Landschaft in seinem Zimmer noch einmal zusammengesetzt" hat. (F, 134)

In dieser künstlerischen, subjektiv konstruktiven Aneignung von Welt klingt in modifizierter Form die im ersten Bildungsgespräch erwähnte Entfernung von der Welt, "um sie in viel vollständigerer und eigener Weise zu besitzen" an. (F, 96) Lottas hoher Turm ist eine Voraussetzung für ihre Weltaneignung, indem ihr der Abstand Überblick verschafft, um diese Aneignung zu vollziehen. So erreicht sie auch die Form von seelischer Balance, von der Fermer träumt und von der er noch ein gutes Stück entfernt ist: "Mit jeder neuen Zeichnung lernte ich, mich an ein Stück dieser Welt zu erinnern. [...] auch meine Wünsche und Träume hatten nicht mehr soviel Gewalt über mich." (F, 133)

Jedoch sind Lottas Zeichnen und Ferdinands Sammeln noch fremd für Fermer. Obwohl er sich nach einer sinnvollen Ordnung sehnt, hält ihn sein Mißtrauen zurück: "Ich habe mich immer gewundert, wie leicht diese Ordnungen angenommen werden. [...] Das Eindeutige und Fertige dieser Ordnungen kam mir immer verdächtig vor." (F, 134) Gegenüber diesen fremdbestimmten Ordnungen, die überall schon bereitstehen und in die er sich bloß einzupassen hat, klagt er das Recht auf Veränderbarkeit ein: "[...] ich brauche immer das Empfinden, daß nichts mich beengt, selbst nicht die Annehmlichkeit dieser winzigen Ordnungen." (F, 134) In ihnen wittert Fermer "den bürgerlichen Tod, das Denken an Luftfilter und Gefrierautomaten". (F, 136)

Trotzdem befindet sich Fermer in Lottas Haus in einer ähnlichen Situation wie Lotta in ihrer Kindheit auf dem Turm. In der Bilderflut der Stadt war er buchstäblich 'zu nah dran', um sich seiner Situation bewußt zu werden. Als Lotta von der Erinnerung spricht, die das Zeichnen in ihr auslöste, wird ihm bewußt, daß seine Kindheitserinnerungen verschüttet sind, weil "ich während der Schulzeit von den täglichen Wiederholungen so vereinnahmt wurde, daß nichts mich auf mein eigenes Leben zurückführte". (F, 129) So verlor er in der Konzentration auf "ein anderes Leben" den Kontakt zu seiner Herkunft. Erst in der Abgeschiedenheit des Hauses findet er zu der Ahnung einer Sprache, in der er

seine Erfahrungen beschreiben kann: "Er ahnte, daß er lange hätte so weiterreden müssen, um auch nur einen Satz zu treffen, nach dem er hätte abbrechen können." (F, 129) Der Weg zu seinen Kindheitserinnerungen und damit zu einem gesellschaftlichen Verständnis seiner Situation führt über die vorübergehende Einordnung Fermers in einen übergeordneten, nichtentfremdeten Naturzusammenhang. Daß auch dies nur ein Übergangsstadium ist, wird deutlich an der trügerischen Ruhe, in der sich die idyllische Abgeschiedenheit des Hauses befindet, das ein tragisches Geheimnis birgt. Ferdinand findet eines Tages im Keller Fotonegative, auf denen sein toter ältester Bruder abgebildet ist. Dieser hatte in der Studentenbewegung, mit dem typischen Vaterkonflikt seiner Generation belastet, "die Eltern [...] mit Vorwürfen überhäuft" (F, 233) und sie schließlich ganz zurückgewiesen. Nach einem gewaltsamen Streit mit den Eltern wegen der Beteiligung an einer Demonstration war er davongelaufen und im Fluß ertrunken, worauf er von den Familienfotos wegretuschiert und von den Eltern totgeschwiegen wurde. Auf einer nächtlichen Erkundung finden Ferdinand und Fermer das Grab.

So wird das abgeschiedene Haus mit einem Mal zum "Hort eines Geheimnisses" (F, 167) und erscheint Fermer und Ferdinand als Ort ängstlichen Rückzuges der Eltern, in dessen sorgfältiger Einrichtung und Naturgeborgenheit sich Resignation ausdrückt. Fermer wird klar, daß die Tätigkeiten der Menschen und die Dinge, mit denen sie sich umgeben, auf sie zurückverweisen. Es kommt darauf an, die Bildersprache der Dinge entziffern zu können: "Ja, sagte Fermer, genau so muß man die Zusammenhänge sehen: die geheime Sprache der Menschen - das ist die Sprache ihrer Häuser und Gärten, Bilder, Fenster und Straßen." (F, 167-8). Im Entziffern dieser Bildersprache erkennt Fermer den Ansatz zu einer sinnstiftenden Sprache:

Das sind vielleicht auch die Geschichten, die es noch zu erzählen lohnt, Geschichten, in denen man mit einem Ruck bemerkt, woher alles, was zu Bildern geworden ist, herrührt, und auf welche Weise man hineingezogen worden ist. (F, 168)

Dieses Hindurchschauen hinter die festgewordenen Bilder, hinter denen sich der eigene Ursprung offenbart, wiederholt Heinrichs Bemühungen um den Fluchtpunkt des Films, von dem erst der Film zu verstehen sei:

Jeder Film, fuhr Heinrich fort, sei ein Rätsel. Nach welchen Gesetzen hingen denn die Einstellungen zusammen, wo sei jener ferne Fluchtpunkt, auf den zu jede Einstellung [...] verschwinde. Dieser ferne Punkt müsse gefunden werden [...]. (F, 50)

Dieses Moment des Fluchtpunktes, an dem sich die eigene Verstricktheit zeigt, wird am Ende des Romans von dem Pianisten Roland wiederholt, der in seinem Beitrag für einen Klavierwettbewerb seine ganze Geschichte enthalten sieht:

Alles, sagte Roland, alles ist darin vorgekommen, die Menschen und Orte, die Gedanken und Bilder und die Musik hat den Takt zur verrinnenden Zeit geschlagen. Es war, als habe man all die Jahre nur für diese Stunde gelebt, und als habe sich in ihr alles zusammengefaßt. (F, 291)

Die mehrfache Erwähnung des Momentes, an dem die zu Bildern geronnene Wirklichkeit aufreißt und dem Erkennen des gewordenen Seins Platz macht, offenbart den ästhetischen Fluchtpunkt des Romans. Diese Erkenntnis ermöglicht nur der Kunst-Akt des Anschauens, bzw. der des Vorführens.

Mit den Ansätzen für eine solche Sprache und dem bilderauflösenden Blick macht sich Fermer auf in die Landschaft seiner Kindheit, auf den Spuren seiner verschütteten

Erinnerungen. Er begegnet einer Landschaft, deren Kälte und Enge symbolisch für sein Gesellschaftsempfinden ist:

Wie das Land jetzt vor ihm lag, unter die dunkle Wolkendecke gepreßt, als gebe es nach keiner Seite einen Ausweg, schien es endgültig und seit allen Zeiten in die Enge gepfercht [...] Den Frühling hatte er in dieser Gegend nie mit offenen Augen erlebt. So selten war die Sonne durch die meist tief hängenden Wolken gedungen, hatte sich nicht befreien können [...]. (F, 182-3)

Diese unwirtliche Landschaft bringt auch kleine, unfreie Menschen hervor. "Beinahe so hilflos [...] wirkten aber auch die Menschen, wenn sie in den kleinen, meist in ein enges Tal versprengten Ortschaften die Straße betraten." (F, 183) Im Anblick der Landschaft seiner Kindheit lösen sich Ferners sentimentale Naturbetrachtungen ebenso wie seine Idealisierung religiöser Riten. Die Natur ist ihm nicht nur mehr ein Spiegel seines Inneren, er erkennt den Zusammenhang zwischen den äußeren Lebensbedingungen der Menschen und ihrem gesellschaftlichen Sein. Die Kargheit der Landschaft findet ihr Abbild in der Kargheit der Freiräume der Dorfgesellschaft, die beherrscht ist von gegenseitiger Kontrolle im Klatsch und deren Symbol die Strenge der Kirchenordnung ist:

Wie viele dieser Unterhaltungen hatte er in seiner Kindheit zu hören bekommen, die alten Ansichten, die von den Nachbarn geschnitzt wurden, immer auf den neuesten Stand gebracht. [...] Die Frauen in den grauen oder schwarzen Mänteln hatten sich [in der alten Dorfkirche] sofort hingekniet, wenn sie in eine der schmalen Kirchenbänke gerutscht waren; [...]. In den Bänken mußte man sich still verhalten und durfte nicht zur Seite sehen. (F, 184-5)

Gesellschaftliche Erkenntnis und Verstehen im Erzählen

Dieser Blick auf eine Gesellschaft im gegenseitigen Belauerungszustand wird nun geschichtlich in die Vergangenheit ausgezogen, als Fermer Unterschlupf bei dem "Müller" findet, einem Eigenbrötler, der abgeschieden vom Dorf in einer Mühle lebt. Im Gespräch mit ihm werden Fermer die Verbindungen von Landschaftsgeschichte und Geschichte der Menschen klar. Der Müller, der sich durch seine örtliche und geistige Abgeschiedenheit vom Dorf in einer ähnlichen Erkenntnissituation befindet wie Lotta auf ihrem Turm, hat die Geschichte des Landstriches studiert, um sich von dessen lähmendem Einfluß zu befreien. Jedoch sind auch die Geschichtsstudien des Müllers nicht am begrifflich-theoretischen orientiert. Er merkt, daß die Methode des Historikers nicht ausreicht, um an "das in den Dickschädeln Verborgene" heranzukommen. (F, 197) Um die Geschichten der Menschen auszuloten, bedient er sich stattdessen einer Taktik: "Für einige Groschen habe ich den Leuten die Haare geschoren [...] und für all die Mühe die schönsten Erzählungen erhalten." (F, 198) Die Sprache, in der sich des Müllers Geschichtserfahrung abbildet, ist also keine wissenschaftliche Sprache, sondern eine erzählende, in der das seelische und gesellschaftliche Sein der Menschen in direktem Zusammenhang mit den topografischen Gegebenheiten steht: "Nicht nur in den menschlichen Hirnen ist es um den Abfluß [von Argwohn und Beschimpfung] schlecht bestellt; der steinige Boden hat auch lange Zeit den Abfluß des Regenwassers behindert." (F, 199) Sein Buch über das Land ist eine Beschreibung topographischer und historischer Art: "Fermer schlug den kleinen, aber dicken Band auf. Die Geschichte des Landstrichs und seiner Bewohner war auf vielen Seiten dargestellt, von Zeichnungen und Bildern unterbrochen." (F, 198) Der Müller, der es "lange Zeit [...] in dieser Gegend nicht aushalten" konnte (F, 197), hat sich auf diese Weise vom lähmenden Einfluß der Umgebung befreit, allerdings um den Preis einer gesellschaftlichen Entfernung, die unerschwellig mit Fermers Landesflucht korrespondiert.

Die Unterscheidung zwischen 'objektiver' Historiographie und 'subjektiver' Narrativik ist zwar geschichtswissenschaftlich überholt. Die Geschichtswissenschaft hat genau wie das realistische Erzählen seit den siebziger Jahren eine fundamentale Kritik ihrer Wirklichkeits- und Realitätsauffassung in bezug auf ihre 'objektive' Repräsentation von Geschichte erfahren. Hayden White hat gezeigt, wie Geschichtsschreibung sich als Medium der Sinnproduktion ähnlicher narrativer Techniken bedient wie Fiktion:

The history then belongs to a category of what might be called "the discourse of the real" as against the "discourse of the imaginary" [...]. I merely wish to suggest that we can comprehend the appeal of historical discourse by recognizing the extent to which it makes the real desirable, [...] and does so by its imposition, upon events that are presented as real, of the formal coherency that stories possess.¹⁴

Allerdings haben Hayden Whites einflußreiche Arbeiten in Deutschland bis in die achtziger Jahre kaum nennenswerten Eindruck hinterlassen.¹⁵ Wenn man mit White 'objektive' Geschichtsschreibung als Erzählung, beschreiben kann, der der Erzähler fehlt, so ist, wenn es um subjektive Sinnproduktion geht, das Verfahren des Müllers produktiver.¹⁶ Worauf es hier vor allem ankommt ist, daß sich dem Müller die Geschichte des Landstriches induktiv aus seinen subjektiven Erinnerungen und der Sammlung, Kollation und Interpretation von persönlichen Erzählungen erschließt. Damit verbunden ist die Idee einer Ausgrabung von verschütteten Erfahrungen, die in der *Erzählung* niedergelegt und weitergegeben werden. Damit verweist Ortheil auf einen Problemkomplex den Walter Benjamin als zentrale Erfahrung der Moderne

14. Hayden White: "The Value of Narrativity in the Representation of Reality", in: White, *The Content of the Form*, Baltimore/ London, 1987, S. 20-1. Siehe auch White, "Der historische Text als literarisches Kunstwerk", in: Christoph Conrad/Martina Kessel (Hrsg.), *Geschichte schreiben in der Postmoderne*, Stuttgart, 1994, S. 123-57. Dort weist White auch auf die Notwendigkeit hin, "eine figurative, statt einer terminologischen Sprache zu benutzen. Fachsprachen machen nur *denjenigen* etwas vertraut, die in ihre Gebrauchsregeln eingeweiht sind, [...].", S. 146.

15. Hayden Whites bahnbrechende Arbeit *Meta History*, 1973, erschien erst 1991 auf Deutsch.

16. Siehe Hayden White, a.a.O., S 3.

charakterisiert hatte: Die Zerstörung von tradierbarer persönlicher und geschichtlicher Erfahrung.¹⁷ Diese Problematik wird in Ortheils zweitem Roman *Hecke* zum beherrschenden Thema werden. Die Lösung, die Ortheil hier anbietet, ist die der Restitution von Erfahrung durch gewissenhaftes Erzählen, verbunden mit der Aufnahme der Landschaft im Schauen. Diese, an Benjamin angelehnte Erzählphilosophie, wird im zweiten Kapitel ausführlicher dargelegt werden.

Die Verbindung von Topografie, Landschafts- und Gesellschaftsgeschichte findet ihr Symbol in Fermers Vater, der Geodät ist. Die Tätigkeit des Vaters, die Landschaft zeichnend zu ordnen, hat auf Fermer schon früh einen "großen Eindruck" gemacht, ohne daß er dessen Zeichnungen hätte entschlüsseln können. Das Ordnen der Landschaft auf dem Papier wird auch von Fermers Vater explizit mit der Kunst verbunden: "Ich habe auch einmal gedacht, daß die Zeichnungen [...] schon beinahe etwas Künstlerisches haben und darüber mit einem viel belesenen Freund gesprochen. Der hat mir Recht gegeben, [...] vielleicht seien diese Linien die ersten Bruchstücke der Kunst." (F, 224)

Im Gespräch mit dem Müller wird Fermer die geschichtliche Entwicklung der geistigen Enge des Landes bewußt. Er stößt auf ein Land, in dem einstmals der Aberglaube und die Kirche herrschten, und dessen harte Lebensbedingungen den Menschen, deren Leben von der Angst beherrscht war, das Licht der Erkenntnis vorenthielten: "Die Gegend hat sich verschlossen und eingeeigelt. So kam es auch, daß der Glaube kaum erschüttert wurde [...]. Am Licht der Sonne und des Wissens fehlte es immer." (F, 200) Die Enge in den Köpfen der Menschen hat sich auch im Laufe der Zeit nicht geändert: "Sie glauben dort unten, jetzt vernünftiger geworden zu sein und haben doch ihre alten Ängste nur besser verbergen gelernt." (F, 195) Ein zentrales

17. Siehe Walter Benjamin: "Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nicolai Lesskows" in: Benjamin, Gesammelte Schriften, Frankfurt, 1977, Bd.I, Teil 2, 438-65, bes. S. 439ff.

Charakteristikum dieser Lebensbedingungen ist, daß sie das Vergessen erleichtern, aber gleichzeitig das Erinnern an die moralischen Verfehlungen der Mitmenschen konservieren. "Anders, als in der Stadt, wo es ein derartiges Getuschel wohl auch gibt, werden die Verdächtigungen nicht einfach durch die Ereignisse weggespült." (F, 199)

Diese Fixierung der Menschen auf das Verhalten des jeweils anderen läßt ein individuelles Verhalten und eine Öffnung zu umfassenderem Verständnis nicht zu. Die Menschen in Fermers Heimat haben die Fähigkeit verlernt, Zusammenhänge zu erkennen. Ein Grund dafür liegt in der Zerstörung ihrer Erfahrungen, deren Ursache die Verdrängung ist, die auf den zweiten Weltkrieg folgte, in der Hektik des Wiederaufbaus: "All der hektischen Tätigkeit fehlte es an Ruhe und Zurückhaltung [...]. Das Aufbauen und Reparieren hat herhalten müssen, die Erinnerungen auszulöschen." (F, 195) So haben die Menschen ihr Leben vollgestellt mit Besitztümern, deren Enge und Unordnung ihren seelischen Zustand widerspiegelt: "Die Fähigkeit, Zusammenhänge zu erkennen oder sie gar zu gestalten, ist verkümmert. [...] Aufdringlich und beengt wie die Gegenstände - so sind auch die Menschen ineinander verschoben." (F, 229)

Verborgene Gegenwart der Vergangenheit

Der Krieg und seine Verdrängung erscheint bei Ortheil als zentrale Ursache für Geschichtsverlust und Kontinuitätsbruch, der selbst noch die im Roman vertretene jüngste Generation erfaßt. Dieser Kontinuitätsbruch ist ein Motiv, das sich durch Ortheils gesamtes Werk zieht. Zwischen der Generation der Eltern als Kriegsteilnehmer, der zweiten Generation der Studentenbewegung und deren Nachfolgern gibt es kaum eine Verbindung. Der Kontaktabbruch zwischen den Vertretern der Kriegsteilnehmer-

generation und deren Kindern ist gegenseitig. Lottas älterer Bruder benahm sich den Eltern gegenüber, "als gehe der Krieg immer weiter, als lauere überall der Feind, als müsse jedes Gesicht ihm verdächtig erscheinen". (F, 234) Dieses führt zu einem "blinde[n] Haß gegen die Vergangenheit" (F, 234), in dem er sich von seinen Eltern lossagt, die ihn im Gegenzug nach seinem Tod aus ihrer Lebensgeschichte entfernen und seinen jüngsten Bruder um einen Teil seiner Vorgeschichte betrügen. Zu diesem Thema des Konfliktes der Kriegsteilnehmergeneration mit ihren Kindern und des daraus resultierenden Schweigens zwischen den Generationen wird Ortheil in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* zurückkehren. Auch Fermer hat in der Ablehnung seiner Eltern seine Kindheitserinnerungen verdrängt, die er sich erst langsam wieder vergegenwärtigen kann. Wieder zu Hause, fällt ihm auf, daß er fast nichts von ihnen weiß, was zum einen an ihrer Schweigsamkeit liegt, zum anderen aber an seiner mangelnden Anteilnahme. Als er einen Satz alter Familienfotos anschaut, wird ihm bewußt, daß er der vorläufig letzte Teil einer ihm noch verborgenen Geschichte ist, die trotz Verdrängung immer noch gegenwärtig ist, und daß es an ihm liegt, die Verbindung zwischen ihm und diesen Bildern aufzuklären: "[...] konnte er sich denn verständlicher werden, wenn er in all diese Gesichter schaute, wenn er zu verstehen suchte, wie Gedanken und Gefühle dieser Menschen in ihm wie in einem fernen Punkt zusammenliefen?" (F, 221)

Das Thema der Verschüttung von Erfahrung und Erinnerung und deren Wiederaneignung durch gewissenhaftes, beobachtendes Erzählen, das die räumlichen Gegebenheiten miteinschließt, wird das zentrale Thema von Ortheils zweitem Roman, *Hecke*, werden. Für *Fermer* ist wichtig, daß es die Zurückeroberung der Erinnerung, das Wiederaufsuchen der eigenen und geschichtlichen Wurzeln ist, mittels derer sich Fermer aus seiner Befangenheit befreit. Nachdem er die Eltern aufgesucht und vergeblich um Verständnis für seine Handlungsmotive geworben hat, löst er sich endgültig aus dem Bannkreis seiner Herkunft: "Da wußte Fermer, daß es nun schon zu spät sei; in die

Gedanken der Eltern konnte er nicht mehr eindringen. Längst war er aus der Familie hinausgefallen." (F, 226) Daß dies ein Befreiungsakt ist, wird bald deutlich. Fermer, der sich mit Lotta auf dem Weg zu deren Schwester in eine norddeutsche Universitätsstadt befindet, bemerkt:

Es kommt mir vor, als habe man mir den Kopf gewaschen. Früher habe ich mich doch immer so schwerfällig bewegt; das muß jetzt alles anders werden. Warum habe ich immer träumend herumgesessen, den Mund geöffnet, voller Anstrengung in mich vertieft? (F, 237)

Utopie der Geselligkeit

Diese Selbsterkenntnis markiert den Endpunkt in Fermers Entwicklung. Er ist nun aufmerksam für das, was um ihn herum vorgeht. Dieses Heraustreten aus sich selbst eröffnet ihm die Fähigkeit zu menschlichen Bindungen, die sich in einer zaghaften Liebesbeziehung zu Lottas Schwester Marianne äußert. Im Gegensatz zu Fermers vormaliger Verliebtheit in Lotta, die eine momentane Fixierung war, verbunden mit einem Erlösungswunsch, beruht diese Beziehung, die der Roman nur andeutet, auf gegenseitiger Erwartungslosigkeit. Kennzeichnend dafür ist, daß das sich entwickelnde Verhältnis von den Personen nicht reflektiert wird, sich also quasi selbstverständlich bildet. Ein gemeinsam erfahrener Augenblick der Bedrohung wird zum Moment des Zusammenschlusses zwischen Fermer und Marianne. Als sie eines Abends gitarrespielend auf den Treppenstufen einer Brücke sitzen, die über Zuggeleise führt, werden sie von Polizisten vertrieben: "Hier dürfe man nicht herumsitzen am Abend, hätten sie das Schild nicht gelesen, der Aufenthalt auf der Brücke sei nicht gestattet." (F, 259) Dieser Moment folgt ernüchternd direkt auf einen Sehnsuchtsausbruch Fermers

angesichts des abfahrenden Zuges. "Jetzt müßte man einsteigen können, sagte Fermer. Eine Nacht und einen Tag will ich fahren, nach Süden am liebsten, immer weiter nach Süden." (F, 259) Fermer reagiert auf den Augenblick des drohenden Erkenntwerdens mit einem Schwächeanfall, über den ihm die Nähe von Marianne und ihre selbstverständliche Sorge hinweghilft. Diese gemeinsam erlebte Manifestation von drohender Staatsgewalt und Kontrolle führt sie zusammen. Am Schluß des Romans ist es Marianne, mit der Fermer zusammen die Grenze überschreitet.

Das letzte Kapitel "Der Ausflug" gestaltet diesen Aufbruch als hoffnungsfrohen und aufgeregten Kontrast zu der in den vorherigen Kapiteln geschilderten Angst, Lähmung und Isolation. Die von Georg ausgedrückte "Sehnsucht nach einer Gemeinschaft" (F, 268) findet ihre Verwirklichung im sinnlichen Mahl nach dem gemeinsam genossenen Konzert und im Ausblick auf die gemeinsame Reise durch Italien:

Paßt auf, was wir vorhaben. Von Genua aus fahren wir weiter nach Pisa [...] bis Florenz. Weiter wird es gehen in die Toscana, wo bald die Weinernte beginnt; [...]. Bis nach Messina werden wir endlich fahren [...] und übersetzen nach Sizilien [...], wo wir Austern essen wollen [...]. Und weiter werden wir noch fahren bis Trapani, wo wir die Schiffe sehen können, die nach Afrika aufbrechen. Am Hafen werden wir schon afrikanische Speisen essen [...]. Es wird so lange dauern, wie wir *Lust* haben. (F, 303-4, Hervorhebung von mir)

Die Verbindung von Reise, kulinarischem Genuß und romantischer Musik macht deutlich, welche Form die Gemeinschaft annimmt, nämlich die des sinnlich-ästhetischen Genusses: "[...] wir können uns wiedersehen und italienischen Wein trinken und wie Schumann in die Scala gehen?" (F, 303) Die Utopie, die am Ende des Romans aufleuchtet, ist eine des spontanen geselligen Zusammenschlusses im Zeichen der Lebensfreude. Damit hat das Personal des Romans zu einer Ausdrucksform gefunden, in

der Individualität und Gemeinschaft im Ideal einer Geselligkeit möglich scheinen, die lose an romantische Vorbilder, insbesondere an Schleiermachers *Versuch einer Theorie des geselligen Betragens* anknüpft. Schleiermachers Fragment gebliebener *Versuch*, auf den im Detail noch im Kapitel über *Schwerenöter* eingegangen wird,¹⁸ sucht den Gegensatz zwischen den Ansprüchen des Individuums und der Gesellschaft in einem Konzept von Geselligkeit zu überwinden, das einen spontanen Zusammenschluß Gleichgesinnter als Basis hat. Das Konzept Schleiermachers, welches "das gesellige Leben als ein Kunstwerk" entwerfen will, steht auf einer ästhetischen Grundlage und hat ihr Ziel und ihren Zweck in sich selbst.¹⁹ Sie soll allen Teilnehmern die möglichst vollständige Realisation ihrer selbst ermöglichen. Die Kleingesellschaft in *Fermer*, deren Mitglieder alle mehr oder weniger künstlerisch orientiert sind, stellt eine solche gesellige Gemeinschaft im Ansatz dar.

***Fermer* als "innere Geschichte" einer Generation**

Fermer gestaltet das Bild einer Generation, die zwischen den Ausläufern der Studentenbewegung und den Vorläufern der achtziger Jahre verzweifelt nach einem eigenen Ausdruck sucht. Die Widerstandspotentiale der 68er Generation sind verbraucht und spuken nur noch als Gespenst durch den Roman, ohne daß die Figuren eine innere Beziehung dazu haben können. Lottas toter älterer Bruder, der zur APO-Generation gehörte und dessen Selbstmord von den Eltern totgeschwiegen wurde, steht symbolisch für die unterbrochene Verbindung zwischen den Generationen. Während er den typischen Vaterkonflikt seiner Generation in gesellschaftlichen Begriffen und im Bezug auf den

18. Siehe S. 125ff dieser Arbeit.

19. Friedrich Schleiermacher, *Versuch einer Theorie des geselligen Betragens*, *Werke*, Auswahl in 4 Bänden, Leipzig, 1913, Bd 2, S. 1-33, hier S. 7.

Faschismus austrägt, spielt sich Fermers Auseinandersetzung mit seinem Vater auf einer privaten Ebene ab, auf der Fermer nur die bürgerliche Konformität der Eltern beklagt. Auch Lotta hat ihren toten Bruder verdrängt; die Verstörung, die sein Tod bei ihr auslöste, ist die Ursache für ihre hektischen Ausbruchsversuche, die ihre Ängste verdecken sollen. Die Art, wie sie über ihren Bruder spricht wie über ein historisches Ereignis, zeugt von ihrer inneren Entfernung zu den Widerstandspotentialen der jüngeren Vergangenheit: "In der Stadt kam es damals zu Unruhen, an denen der Bruder teilnahm. Als der Vater davon erfuhr, konnte er sich kaum noch beruhigen." (F, 234)

Doch auch die privaten Widerstände, wie zum Beispiel Lottas Spontaneität, sind Zitate, oft nur Ausläufer des Flower-Power-Bewußtseins der späten sechziger Jahre. Dies wird an keiner Stelle so deutlich, wie in jenem Augenblick, wo Lotta und Fermer im Teehaus am Fenster stehen, und draußen der Regen fällt: "Lotta stand am Eingang des Flurs und blickte durch ein Fenster nach draußen. Jetzt würde ich gerne im Regen tanzen, flüsterte sie." (F, 93) Auch hier verweist die Werther-Parallele ("sie sah gen Himmel und auf mich, [...] und sagte - Klopstock."²⁰) auf das Ideal aus zweiter Hand. Dies wird jedoch immer noch als wahrhaftiger empfunden als die Einpassung in bereitstehende gesellschaftliche Formen, die Fermers Generationsgenossen vollziehen: "Einige trugen bereits Anzüge, waren in Parteien eingetreten und saßen in den Schulbänken wie Monster, die durch eine falsche Ernährung viel zu groß geworden waren." (F, 29) Beeinflußt von den letzten Wellen der Studentenbewegung und deren Ansprüchen auf Befreiung und Selbstverwirklichung finden Fermer und seine Genossen keinen Platz für diese Ansprüche in der Gegenwart.

20. J.W.Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*, a.a.O., S. 215.

Sowohl Fermers Innerlichkeit als auch Lottas Hippie-Posen sind Merkmale dessen, was Michael Rutschky in seinem 1980 erschienenen gleichnamigen Buch als *Erfahrungshunger* bezeichnet hat. Ja, *Fermer* liest sich teilweise wie eine fiktionale Parallele zu Rutschkys Abhandlung. Rutschky hat für die siebziger Jahre eine "Utopie der Unbestimmtheit, des Vagierens, der Strukturlosigkeit und Entgrenzung" festgestellt, die er aus den in die junge Generation abgesunkenen Theoremen Adornos ableitet:

Von den siebziger Jahren jedenfalls kann man sagen, daß die Struktur von Adornos zentraler Erfahrung präsent blieb: das Leben lebt nicht, keine Erfahrung ist die mit der Wirklichkeit. [...] Und viele haben in den siebziger Jahren versucht, ihre Identität auf Negation zu begründen: *so* und *so* und *so* geht es *nicht*.²¹

Rutschkys "Utopie der Unbestimmtheit" findet sich in Fermers Beharren auf seiner Veränderbarkeit angesichts der festgefügtten Normen der bürgerlichen Gesellschaft, sowie in Lottas Bestehen auf einer Beziehung, die "in Worten und Gesten keine Erinnerung an die überall vorgeführten Worte und Gesten zulasse". (F, 108)²² Ortheils Nähe zu Rutschky läßt sich schon daran erkennen, daß er seinem ersten Essayband *Köder Beute und Schatten* als Untertitel einen Begriff mitgegeben hat, der bei Rutschky als zentrales Motiv für die Selbstverwirklichungsversuche in der Utopie der Unbestimmtheit der siebziger Jahre auftaucht: *Suchbewegungen*²³

Ortheil interpretiert die Verhältnisse am Ende der siebziger Jahre als Übergangssituation in eine neue Gestalt. Fermer begründet seine Unwilligkeit, sich in die für ihn bereitstehenden bürgerlichen Lebensformen zu integrieren mit seinem durch seine Jugend bedingten Bedürfnis nach persönlicher Entwicklung und Veränderung. Das

21. Michael Rutschky, *Erfahrungshunger. Ein Essay über die siebziger Jahre*, Köln, 1980, S. 52/79.

22. Vgl. Rutschky, a.a.O., S 64: "Liebesgeschichten sollen nicht nach den Schemata der "Außenwelt" verlaufen, in keinem Punkt [...]."

23. Vgl Rutschky, a.a.O, S. 57. und Ortheil, a.a.O. Zwei der in *Köder, Beute und Schatten* enthaltenen Aufsätze sind zuerst in von Rutschky herausgegebenen Bänden erschienen.

wiederholte Beharren Fermers auf seiner Jugend verweist auf einen Zustand, in dem allein durch die Betonung von Unfertigkeit und durch das Offenhalten aller Möglichkeiten das Bedürfnis nach Gestaltwandel noch bewahrt werden kann. Dies aber führt zu einem ähnlichen Zustand der Paralyse, in dem sich auch die im Roman abgebildete Gesellschaft befindet. So existieren alle Figuren des Romans in einem Zwischenstadium, das auch durch die Reise nach Italien nicht völlig aufgelöst wird. Das Personal des Romans ist im wahrsten Sinne 'unbehaust'. Fermer befindet sich auf der Flucht, Lotta und Ferdinand entfremden sich von ihrem Elternhaus, Georg von seinen Studien und Marianne von ihrer Arbeit im Krankenhaus. Das Gesellschaftsbild, das der Roman entwirft, ist das eines totalen seelischen Stillstandes, darin vergleichbar Nicolas Borns Roman *Die erdabgewandte Seite der Geschichte*, der ebenfalls das Gefühl einer "allgemeinen Paralyse" ausdrückt. Eines der Schlüsselwörter in *Fermer* ist "Angst", daneben die ständige "Sehnsucht" nach sinnstiftenden Ordnungen, im Gegensatz zu der beklemmenden Enge. Das beherrschende Gefühl ist das einer nicht überbrückbare gesellschaftlichen Isolation.

Es ist ein Gefühl, als habe man sich beim Versteckspiel zu weit hinausgetraut, schließlich auch ein gutes, ja sehr gutes Versteck gefunden. Plötzlich jedoch hört man die Stimmen der anderen nicht mehr. In einer dunklen Grube sitzend, in sich zusammengekauert, wartet man darauf, endlich gefunden zu werden. (F, 263)

Dieses Gefühl reflektiert nicht nur Fermers speziellen, durch seine Desertion bedingten Zustand, sondern ist Ausdruck einer grundsätzlichen gesellschaftlichen Orientierungslosigkeit, in der sich kein gemeinsamer Nenner mehr finden läßt. Der ältere Philosophiestudent Georg, der den Zerfall der Protestbewegung aktiv miterlebt hat, bestätigt dies:

Da fand ich auch Freunde, die Verständigungen stellten sich leichter her, ohne die Umwege [...]. Hier konnte jeder den anderen leichter betrachten: das war doch einer, der dieselben Ziele hatte. Die Lebensgeschichten waren wie in einem Strang verwachsen, an dem man nur zu ziehen brauchte. [...] Aber jetzt pflegt jeder nur noch seine eigenen Schwierigkeiten, erzählt 'seine' Geschichte und ratlos sehe ich meine alten Freunde manchmal an mir vorbei laufen, als gäbe es nichts Gemeinsames mehr. (F, 267-8)

Die Empfindung der Vereinzelung gibt das gesellschaftliche Vakuum wieder, in dem sich die im Roman beschriebene Generation in den ausgehenden siebziger Jahren befindet. Auf den Zerfall von festen politischen Begrifflichkeiten und Handlungskonzepten folgt das Gefühl von Unbestimmbarkeit, Richtungslosigkeit und Ratlosigkeit. In diesem Zusammenhang wird der Begriff der Desertion zum zentralen Symbol für die einzig verbliebene Möglichkeit, zu einem eigenen Ausdruck zu finden.

Daß Ortheil mit Fermer das Ausdrucksbild einer Generation zu schaffen sucht, verdeutlicht explizit sein zeitgleich erschienener Aufsatz "Deserteure in bleierner Zeit", der in der ersten Person Plural verfaßt ist und in dem nicht nur das Motiv des Deserteurs wieder auftaucht, sondern in dem das "wir" des Textes sich, ähnlich der in *Fermer* gestalteten Weise, von der vorhergegangenen Studentengeneration und der folgenden Yuppie-Generation absetzt:

'68 dann, als Studenten vor den Schultoren standen, [...] waren wir fünfzehn, sechzehn Jahre alt, klug genug, um zu bemerken, daß die um nur wenige Jahre älteren uns jenen Aufstand abnehmen wollten, für den wir noch keine Sprache gefunden hatten. [...] längst war eine neue Generation auf unsere Plätze gerückt. Techniker waren es, stellten wir fest, Wohlstandsjünglinge [...]. (Schau, 22-5)

Das Generationenthema wird auch von Fermer selbst am Ende des Romans angesprochen, in bezug auf die gesamte deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts: "Wir

haben in diesem Land nur in Generationen gelebt, hat [der Müller] gesagt. Und jede Generation hat ihren Umbruch erlebt und jede hatte das Empfinden, es sei ihr nichts geblieben". (F, 305)

Die Kleinheit und sinnliche Beengtheit von Fermers Heimatdorf, in dem das Vergessen und Verdrängen der nationalsozialistischen Vergangenheit im Verbund mit dem Haschen nach Konsumgütern zur gesellschaftlichen Erstarrung geführt hat, gestaltet sich so zum Symbol für das Land als Ganzes. Diese Enge, die Ortheil in "Deserteure in bleierner Zeit" als "Umwelt der Einkaufswagen" (Schau, 23) beschrieben hat, findet ihr Gegenstück in Fermers Gleichsetzung des bürgerlichen Lebens mit "Luftfiltern und Gefrierautomaten" (F, 136), Worte, die Entfremdung und Kälte symbolisieren. Die utopische Kleingesellschaft, die am Ende des Romans zusammenfindet, in einem symbolisch überhöhten kulinarischen (sinnlichen) Mahl, ist in dieser Umgebung "nicht gesellschaftsfähig" und verläßt das kalte Land.

Das Vorbild Handke

In Thema und Gestaltung einer an der seelischen (und physischen) Erfahrung des Subjekts orientierten Geschichte, die repräsentativ für die gesellschaftliche Erfahrung einer Generation steht, folgt Ortheil Vorbildern der autobiographischen Bekenntnisliteratur, wie Bernward Vesper (*Die Reise*) und Fritz Zorn (*Mars*). Gleichzeitig verweist die Sprachlosigkeit Fermers auf Heinrich Bölls "Suche nach einer bewohnbaren Sprache in einem bewohnbaren Land".²⁴ In seinem unverhohlenen Kunst-Wollen, seiner sprachlichen Ausgestaltung und seiner komplexen Motivstruktur zeugt

24. Heinrich Böll, *Frankfurter Vorlesungen*, München, 1968, S. 45.

Fermer jedoch von einer größeren Nähe zu Peter Handke. Das in *Fermer* ausgedrückte Mißtrauen gegenüber öffentlicher Sprache und Gestik wiederholt nicht nur ein Thema der sich aus der Studentenrevolte entwickelnden sogenannten 'Neuen Subjektivität'. Ortheils Roman zitiert und erweitert wesentliche Motive aus Handkes 1975 erschienener Filmerzählung *Falsche Bewegung*. Dort läßt Handke seinen Protagonisten Wilhelm Meister, der als Schriftsteller politisch schreiben will, dieselben Empfindungen äußern, die auch in *Fermer* ausgedrückt sind: "Ich wollte politisch schreiben, und merkte dabei, daß mir Worte dafür fehlten. Das heißt, es gab schon Worte, aber die hatten wieder nichts mit mir zu tun."²⁵ Handkes Wilhelm Meister betont gegenüber dieser nicht identifikationsfähigen Sprache eine Sprache der Poesie, die seine "höchstpersönlichen Bedürfnisse" klarer ausdrückt. Sein Beharren auf dem Vorrang des "Höchstpersönlichen" vor dem öffentlichen ("Für mich gibt es nur höchstpersönliche Bedürfnisse",²⁶) taucht auch in *Fermers* Absage an die Gesellschaft auf: "[...] das ist mein Leben, und die Gesetze des öffentlichen Lebens sind nicht die Gesetze meiner Existenz." (F, 137) Handkes Wilhelm Meister bezieht seine Hoffnung nach Erfüllbarkeit seiner Bedürfnisse daraus, daß diese im "Schein der Poesie" anwesend sind.²⁷ Dies korrespondiert mit Handkes Anforderungen an die Literatur, die er in seinem frühen Aufsatz "Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms" dargelegt hat: "[...] erwarte ich immer wieder von der Literatur eine neue Möglichkeit, mich zu ändern, weil ich mich nicht schon für endgültig halte. Ich erwarte von der Literatur ein Zerbrechen aller gültigen Weltbilder."²⁸ Auch *Fermer* verlangt nach Freiräumen, die ihm eine Möglichkeit lassen, sich zu verändern: "Ich habe mich immer angestrengt, derartige Ordnungen nachzuahmen, aber schon nach kurzer Zeit [...] verlor ich das Interesse an ihnen, weil ich [...] inzwischen längst ein anderer geworden war." (F, 134) Das Berufen auf die Möglichkeiten, die die Poesie gegenüber

25. Peter Handke, *Falsche Bewegung*. Filmbuch, Frankfurt, 1975, S. 51.

26. Ebd., S. 52.

27. Ebd.

28. Peter Handke, "Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms", in: Handke, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Frankfurt, 1972, S. 20.

der festgefahrenen Wirklichkeit bietet, prägt den Roman *Fermer*. Dies äußert sich zu Beginn des Romans in Fermers innerlich-selbstzufriedener Schaulust. Handkes Meister hat als Schriftsteller einen "erotischen Blick":

Plötzlich fällt mir etwas auf, was ich immer übersehen habe. Ich sehe es dann aber nicht nur, sondern kriege gleichzeitig auch ein Gefühl dafür.[...] Was ich sehe, ist dann nicht nur ein Objekt der Beobachtung, sondern ein ganz inniges Teil von mir selber. [...] Etwas Einzelnes wird zum Zeichen für das Ganze.²⁹

Diese romantische "Wesensschau", das sich Versenken, ist ein zentrales Motiv in Handkes Romanen, das sich in einer Art mystischer Epiphanie, zum Beispiel in Handkes *Die Stunde der wahren Empfindung*, äußert, wo in einem momenthaften Aufleuchten die Dinge plötzlich ihre verborgenen Geheimnisse offenbaren:

Dann hatte er ein Erlebnis [...]. Im Sand zu seinen Füßen erblickte er drei Dinge: ein Kastanienblatt; ein Stück von einem Taschenspiegel; eine Kinderzopfsperre. Sie hatten schon die ganze Zeit so dagelegen, doch auf einmal rückten diese Gegenstände zusammen zu Wunderdingen. - 'Wer sagt denn, daß die Welt schon entdeckt ist?'³⁰

Eine ähnliche Form der Wesensschau durchzieht auch *Fermer*. Lotta hat während ihres Zeichnens Momente, die diesen Epiphanien gleichen: "Und manchmal gab es beim Zeichnen Augenblicke, nach denen man für Stunden ganz verwandelt war, als habe man einen sonst verborgenen Zusammenhang gesehen." (F, 133) Jedoch wird im Verlaufe des Romans deutlich, daß die Fähigkeit für diese Wesensschau nur die Voraussetzung ist, für das Erkennen der Zusammenhänge von äußerem Bild und innerer Geschichte. Während Handkes Epiphanien zur Erkenntnis eines mythisch-geheimnisvollen Zusammenhangs führen, ist es in *Fermer* der gesellschaftlich-geschichtliche Zusammenhang, der sich

29. Peter Handke, *Falsche Bewegung*, a.a.O., S. 70.

30. Peter Handke, *Die Stunde der wahren Empfindung*, Frankfurt, 1975, S. 81.

entblößt und der zu der "geheimen Sprache der Menschen" führt, und zu den Geschichten, "die es noch zu erzählen lohnt". (F, 168)

Diese Geschichten verbinden das Private mit dem Gesellschaftlichen dergestalt, daß im Kunst-Akt der Anschauung die eigene soziale Bedingtheit deutlich wird, dadurch, daß geschichtliche Gewordensein des Angeschauten erkannt wird. Gleichzeitig sorgt die sprachliche Vorsicht, mit der dies geschieht, für die Öffnung der poetischen Freiräume, in denen das Ich Gestalt annehmen kann. Fermers Sehnsucht nach Gesprächen, "in denen man etwas von sich gestehen muß", nach einer Sprache, in der er im einzelnen "Satz als Gestalt [...] erscheinen" kann (F, 238), drückt dieses aus. In der Vermeidung von vorgegebenen sprachlichen Mustern und der vorsichtigen Suche nach einem "Punkt, an dem die Redenden gleichsam erschrocken über sich selbst innehielten" (F, 238), findet man Spuren einer Sprache, "die einem dann gleichsam eingeschrieben ist, das unabänderliche Spiegelbild der eigenen Geschichte". (F, 239)

Hier ist auch der Punkt, an dem sich Ortheil von Handke entfernt. Zwar sind auch die in *Fermer* beschriebenen Epiphanien nur Augenblicke, an denen ein Zusammenhang und eine Auflösung der Entfremdung kurz aufleuchtet, im Gegensatz zu Handkes Protagonisten ist jedoch Fermers Entfremdung an jedem Punkt des Romans eine gesellschaftliche und nicht primär eine existentielle. Während Handkes Protagonisten, wie zum Beispiel Bloch in *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* oder Keuschnig in *Die Stunde der wahren Empfindung* isoliert bleiben, führt Ortheil seinen Protagonisten am Ende des Romans in einen kommunikativen Zusammenhang, in dem die Isolation und Unsicherheit des Einzelnen aufgehoben werden kann, ohne daß die Darstellung des gesellschaftlichen Zustandes sich entschärft, sondern im Gegenteil noch unbarmherziger wird: "Sie werden dir die Freiheit nicht gönnen, sagte Georg. Jedem, der ihren Tretmühlen entläuft, sind sie auf den Fersen." (F, 272) Die an gleicher Stelle

wiederaufgenommene Referenz zum Taugenichts gibt ein tristes Bild von den Möglichkeiten der Poesie im Alltag: "All die entlaufenen und Taugenichtse vergangener Jahrhunderte - heute wären sie leicht zu finden. Ihr Violinspiel schon würde sie verraten, das Lied, das sie sängen". (F, 272) Der symbolische Titel des Romans (fermer - frz. verschließen) bezeichnet so nicht nur Fermers Zustand am Beginn des Romans, sondern auch den Zustand einer ganzen Gesellschaft. Zwar findet Fermer am Ende des Romans zu einer Form der Verknüpfung von Poesie und Realität, Sprache und Erfahrung, aber er findet keinen gesellschaftlichen Ort dafür. Selbst die Flucht nach Italien ist wieder ein Schritt in einen neuen Übergangszustand.

Gleichzeitig aber ist diese Auswanderung eine Realisation der von Fermer eingeklagten Möglichkeiten zum Gestaltwandel. Die Reise nach Italien öffnet den Raum für die Existenz von Träumen: "Denkt ihr wirklich [sagte Ferdinand], dort unten sei das Paradies und nichts wird euch mehr belasten? Nein, sagte Lotta, aber Träume, Träume und Hoffnungen dürfen wir doch haben." (F, 304) Der Zielort Italien als das Reiseziel der Romantik und das Land der Musik verweist zurück auf das ästhetische Konzept des Romans. Das Thema Italien als Fluchtpunkt der Sehnsucht taucht an drei signifikanten Stellen des Romans auf: zu Beginn, als Fermer nach Beendigung der Schulzeit eine Reise plant ("Er stellte sich seine Reise nach Italien vor als ein Verschwinden in dieser von der Kunst so durchfurchten Natur [...]" F, 32), dann als Erinnerung, als Fermer und Lotta auf dem Weg zu ihrem Haus auf eine Gruppe Reisende treffen, die mit Pferd und Wagen unterwegs sind, und dann am Schluß in der Hoffnung auf die Erfüllung des Wunsches, in der Kunst zu verschwinden, diesmal nicht alleine, sondern mit Genossen.

Poetische Heimat und ästhetische Utopie

In der durchgehenden Thematisierung des Erzählens, dessen Verbindung zur Musik und dem Erlösungscharakter, der ihm am Ende des Romans zugemessen wird, deutet sich jene poetische Heimat an, nach der Fermer sucht. In dem Essay "Die Sprache des Widerstandes" bezeichnet Ortheil den Begriff der poetischen Heimat als einen, "mit dem ich selbst so etwas wie eine Zentrierung meiner eigenen Absichten um eine Utopie beabsichtigt hatte, deren Leuchtkraft sich auf den schwebenden, prinzipiell unabschließbaren, musikalischen Charakter der einzelnen Sätze beziehen sollte." (Schau, 130) Diese schwebenden, unabschließbaren Sätze finden sich in Fermers monologischem Reden über sich selbst, auf dessen Vorläufigkeitscharakter mehrmals im Roman hingewiesen wird. Dieses unabgeschlossene Reden wird über Fermers Monologe weitergeführt in die Sprache des ganzen Romans. Die sprachliche Gestaltung des Erzählten deckt sich an jeder Stelle mit Fermers direkter Rede, die vom Rest des Textes nicht durch Anführungszeichen geschieden ist. Dasselbe gilt auch für die Äußerungen der anderen Figuren, deren Sprache dieselbe ist wie die Sprache Fermers. Dies bezeichnet nicht nur die Ich-Befangenheit Fermers, sondern deutet darüberhinaus auf das prinzipiell monologisch Textuelle von Ortheils Poetik. Die Sprache des Romans, die sich an Erzählvorbildern des 19. Jahrhunderts orientiert, ist der Ort, an dem durch das Vermeiden abgegriffener Sprachmuster der poetische Widerstand gestaltet wird. Die dem Roman zugrundeliegende Realität wird nicht realistisch abgebildet, sondern abstrahiert und poetisch überhöht. Keiner der Orte und Landschaften, durch die sich Fermer bewegt, wird mit Namen genannt. Die direkte Rede der einzelnen Personen fügt sich keinem realistischen Abbild von tatsächlichem Sprechen: "Die Eltern sind bis zum Abend in der Stadt, sagte Lotta; nur Ferdinand, der Bruder, und die Haushilfe sind hier. Wir wollen etwas die Umgebung erkunden, damit du dich bald besser auskennst." (F, 125) Die Sprache, in der Fermer schließlich zu Hause sein wird, ist die Sprache des Romans. So

verweist der Roman auf sich selbst als Text und leistet das, was auf der Darstellungsebene nicht möglich scheint: die Vermittlung von Poesie und Realität. Zwar stehen am Ende des Romans poetischer Anspruch und gesellschaftliche Wirklichkeit unversöhnbar nebeneinander, die Figur des Müllers, der es geschafft hat, "dieser Gegend [zu] entlaufen und doch zurück[zu]kommen" (F, 231), deutet jedoch eine Lösung an. Da aber auch der Müller ein Leben jenseits der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer Zwänge führt und in seinen Beschreibungen von Menschen und Landschaft mittels Verbindung von Geschichte und Geschichten auf die Absicht des Romans deutet, findet sich die oben erwähnte Lösung zwangsläufig in einer schreibenden Existenz. Sie verweist somit auf den Autor selbst. Dies wird auch in der Betonung der ichkonstitutiven Rolle von Fermers Sprache deutlich.

Da sich Fermers Identität sprachlich konstituiert (es sei darauf hingewiesen, daß es sich idealiter vorerst um Dialogsprache handelt), muß diese Ichfindung theoretisch in einem fortwährenden Sprechen enden, auf das die monologische Ausformung des Romans auch hindeutet. Hier berührt der Roman einen Themenkomplex der Postmoderne, der in Ortheils essayistischem Schreiben häufig wiederkehrt: Die Selbsterschaffung des Subjekts in einem nichttendenden Rede(schreib)fluß und das Verschwinden desselben im Text. Die monologische, unabgeschlossene Rede des Romans wie seines Protagonisten verweist auf Michel Foucaults Begriff des "endlosen Murmelns", das Ortheil in einem Essay über "Foucault und die deutsche Literatur der Gegenwart" zitiert:

Es muß ununterbrochen gesprochen werden, so lang und so laut, wie dieser grenzenlose, betäubende Lärm anhält -, es muß länger und lauter gesprochen werden, damit, wenn man die eigene Stimme mit hineinbringen will, es einem zwar vielleicht nicht gelingt, ihn zum Schweigen zu bringen oder ihn zu fassen, doch so wenigstens, um seine Sinnlosigkeit durch jenes endlose Murmeln zu modulieren, das man Literatur nennt. (Schau, 153)³¹

Fermer, dessen Protagonist gegen das im Roman wiederholt thematisierte "Rauschen" und die erfahrene Unübersichtlichkeit anspricht, ist die Gestaltung einer solchen Stimme. Somit endet *Fermer* konsequent in der Produktion von Literatur als Konstitution der eigenen Stimme. Jedoch wird dieser postmoderne Ansatz modifiziert durch den Anspruch des Romans, Gesellschaft abzubilden, den er auch erzählerisch und ästhetiktheoretisch gestaltet. Fermers Erkenntnis der historischen Gewordenheit der Landschaft und der sie formenden Gesellschaft mittels ästhetischer Anschauung zeigt Spuren einer am Idealismus angelehnten Kunstauffassung, laut der die Kunst den gesellschaftlichen Zerfall der Totalität im harmonischen Ideal überwinden soll, einem Ideal, das der Roman als Ganzes zu erreichen versucht. Darauf deutet auch die Verwendung des Modells des Entwicklungsromans hin.

So halten sich in *Fermer* die das erkennende Subjekt negierende Postmoderne und eine gesellschaftliche Ästhetik, die dieses Subjekt voraussetzt, die Waage. Hier eröffnet sich ein weiteres zentrales Motiv von Urtheils Schreiben, eine Vermittlung von zeitgenössischer Geistesgeschichte mit klassischen Ansprüchen besonders der deutschen Literatur. Wo immer Urtheil der Postmoderne und ihrem Einfluß auf die deutsche Literatur nachspürt, betont er auch den Anspruch, gesellschaftsdarstellend zu schreiben.³² Der Ort, an dem sich die Vermittlung beider Positionen ermöglicht, ist das Schreiben und

31. Foucault, a.a.O., S. 96. Vgl. auch Einleitung, S. 10.

32. Vgl. Urtheil, "Postmoderne in der deutschen Literatur", in: *Schauprozesse*, a.a.O., S. 116-28, bes. S. 117 und "Frische Fische", a.a.O., S. 82-8.

der Schriftsteller selbst: Die Autobiographie als Material und Vorlage für gesellschaftliche Phänomene. Das Symbol für sein Schreiben liefert Ortheil sein eigener Vater, der Landesvermesser war.

Der wiederholte Verweis auf die erzählerischen Qualitäten der Musik illustriert ein weiteres autobiographisches Moment des Romans. Ortheil ist ausgebildeter Konzertpianist, mußte aber die Pianistenlaufbahn wegen einer Gelenkentzündung aufgeben und wechselte zum Studium der Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie. Die Figur des Pianisten Roland zeigt den Vermittlungspunkt von Musik und erzählendem Beschreiben. Roland erfährt das poetische Erkenntnismoment bei der öffentlichen Aufführung eines Konzertes:

Es war nämlich so, als ob ich durch die Musik hätte sprechen können und als sei es selbstverständlich, daß man mich auch verstehe. [...] erst später kam mir jener merkwürdige Titel der letzten der Schumannschen Kinderszenen in den Sinn, die betitelt ist 'Der Dichter spricht'. (F, 290).

Die Verbindung von Zweck und Möglichkeiten von Musik und Dichtung in Anspielung auf die Romantik verwirklicht sich in der Sprache des Romans, die syntaktisch und tonal an Modelle des 19. Jahrhunderts angelegt ist und deren musikalische Qualitäten den poetischen Raum schaffen sollen, in dem sich der Roman abspielt. Durch den ganzen Roman zieht sich ein Netz von Beziehungen, jedes Teil verweist auf das Ganze des Romans. Außerdem wird in der sprachlichen und strukturellen Gestaltung des Romans ein für Ortheil spezifisches utopisches Thema deutlich. *Fermer* ist ein Buch der konstanten Bewegung, des ständigen Aufbruchs und des fortwährenden Aufbrechens von Strukturen. Von Beginn an beherrscht ein Vokabular des Vorübergehenden, Vorläufigen und sich Verändernden die Sprache des Romans: "Um den Vollmond flogen eilend Wolkenfetzen, die sich sofort wieder zerstreuten." (F, 9) Fermers Beharren auf seine

Veränderbarkeit korrespondiert mit der Struktur des Romans, die ihn fortwährend in neue Beziehungszusammenhänge führt, sobald sich die alten zu verfestigen drohen. In dieser ständigen Bewegung, die auch am Ende des Romans nicht in eine festere Form geführt wird, ist das utopische Moment zu suchen. Das Ende des Romans, wo man sich bei einem kulinarischen Fest auf den nächsten Gestaltwandel vorbereitet, der in einer Sprache der Sinnlichkeit beschrieben ist, taucht noch einmal auf in Ortheils Essay "Suchbewegungen der Literatur":

Laßt uns mit Austern beginnen, sagte Georg, ich habe den Champagner noch auf der Zunge. Dann soll es Krabben geben, frischgefangene. Eine Fischsuppe wünsche ich mir, aber Knoblauch muß drin sein und Kräuter. (F, 300)

Ici, l'Ondine! Wäre das nicht die rechte Stimme der Aufforderung, dieses Aufbrechens, der Namensgebung. Wäre das zugleich die Stimme, die jenem Moment der Enthüllung nachjagte, den Breton den Augenblick der konvulsivischen Schönheit genannt hat? [...] Dinieren wir also... (KBS, 42)

Das Ende dieses Essays von 1984 wiederholt noch einmal zentrale Motive von *Fermer*. Da ist das momenthafte Erkennen, das Aufbrechen, und die Jagd nach dem Augenblick der Wahrheit, die Georg in *Fermer* den "schon immer verschwundene[n] Rockzipfel" nennt. (F, 247) Der Essay aber versucht eine Annäherung an die Frage "*wie können, sollen, wollen wir künftig gemeinsam leben*". (KBS, 43) *Fermer* dokumentiert den vorläufigen Endpunkt einer Entwicklung der siebziger Jahre, den Verlust des gesellschaftlichen Konsenses und den Lebenshunger einer auf sich selbst verwiesenen Generation. Die Lösung, die der Roman anbietet, ist eine quasi-ästhetische: Die Utopie der spontanen, sinnlich-genießeri-schen Vereinigung. Damit markiert *Fermer* den Übergang vom politisch-begrifflichen zum ästhetisch-expressiven Handeln, den Beginn der in den achtziger Jahren fortschreitenden Ästhetisierung von Lebens- und Erfahrungswelten - allerdings hier noch als utopische Chance interpretiert. Nach dem

Verlust festumrissener politischer Begriffe und gesellschaftlicher Übereinkünfte lassen sich Wahrheiten nur noch momenthaft, in einem suchenden Sprechen erfahren. Dabei entsteht eine sich immer wieder auflösende und neu zusammenschließende kurzzeitige Gemeinschaft der vereinzelt suchenden Individuen. Auch hier verweist der Roman mit seiner Handlung auf seine sprachliche Form der "unabschließbaren, schwebenden Sätze". In der Gestaltung des utopischen Momentes versucht der Roman zweierlei zu sein, Zeitdokument und der Ort des poetischen Widerstandes.

Jenseits von Neuer Innerlichkeit und Neuer Subjektivität

Indem der Roman so der Kunst zurückgibt, was der Kunst nach einer bürgerlichen Poetik eignet, versucht *Fermer* auch eine Öffnung der in der Nabelschau des Privaten sich verlierenden Bekenntnisliteratur hin zum Gesellschaftlichen. Michael Rutschky beschreibt das Schreiben, insbesondere das suchende Schreiben über sich selbst, als einzigen Ausweg "aus der Unwirklichkeit der siebziger Jahre", als "letzte Möglichkeit einer authentischen Arbeit".³³ Auch bei ihm erscheint Karin Struck als paradigmatisches Beispiel für diese Form der Literatur.³⁴ Wichtiger jedoch ist, daß er die siebziger Jahre als ein Jahrzehnt beschrieben hat, das von diesen Schreibversuchen gekennzeichnet war, in denen beinahe jedermann und jedefrau versucht hat, sich auf diese Weise, in einem suchenden Diskurs, nahezukommen. Dieses Schreiben

33. Rutschky, a.a.O., S. 112 u. 58.

34. Vgl. Rutschky, a.a.O., S. 59ff.

wäre eine Tätigkeit, die allein mit den Beständen der "Innenwelt" auskommt. Es braucht sich nicht aus den Bedeutungsreservoirn der "Außenwelt" zu versorgen, es braucht sich nicht zu legitimieren, es kommt aus mit dem, was dem Autor gerade zur Hand ist, an Erfahrung, Empfindung und Sinn"³⁵

Diese Fixierung auf das Ichgefühl ist der Neuen Subjektivität genauso vorgeworfen worden, wie der Neuen Innerlichkeit:

[...] die Verabsolutierung des inneren Zustandes [führt] zu einer exzessiven Stimmungsmalerei, in der das Sehen und Beobachten und der Zustand, in dem dies geschieht, wichtiger ist, als das Beobachtete und Geschehene.³⁶

Dadurch daß Ortheil seinen Protagonisten aus ebendieser Haltung herausführt, bezeichnet *Fermer* Ortheils Suche nach einer Sprache und Schreibweise, die gerade durch Rückzug auf ihre Kunstartigkeit in der Lage ist, gesellschaftliche Prozesse wiederzugeben. Ortheil reflektiert beide Stränge subjektorientierten Schreibens, da er Fermers Rückzug in die Innerlichkeit auf der einen Seite als gesellschaftlich bedingt beschreibt, auf der anderen Seite aber wesentliche ästhetische Motive Handkes benutzt und für das ästhetische Programm des Romans umfunktioniert. *Fermer* birgt also eine konstruktive Kritik an der Neuen Innerlichkeit, speziell an Handke. Diese Kritik bezieht sich nicht auf ästhetische Methoden, sondern allein auf die subjektzentrische gefühlige Perspektive, dem Primat der Innenwelt vor der Außenwelt. Die Kritik wird auch deutlich im Titel des Buches, der eine ironische Erzählung Ludwig Tiecks namens *Fermer der Geniale* zum Vorbild hat. Dort bezieht der Protagonist sein gesamtes emotionales Leben auf literarische Erfahrungen und benutzt Literatur recht unzutreffend als Spiegel seiner Gefühle: "Er hielt die ganze Rede Karl Moors, und bemerkte in seiner Wut nicht, daß sie

35. Ebd., S. 64.

36. Stephan Reinhardt: "'Nach Innen führt der geheimnisvolle Weg, aber er führt auch wieder heraus.' Unvollständige Anmerkungen zum neuen Irrationalismus in der Literatur" in: W.Martin Lüdke (Hrsg), *Nach dem Protest. Literatur im Umbruch*, Frankfurt, 1979, S. 158-84, hier S. 173.

nicht ganz auf seinen Zustand passe; [...]."³⁷ Was Tieck in seiner satirischen Erzählung karikiert, ist die wahllose Verwendung von hoher und niederer Literatur zur narzißtischen Selbstbespiegelung, wobei es seinem Fermer nur auf den eigenen Gemütszustand ankommt und nicht auf den Inhalt des Werkes. Tiecks Fermer macht am Ende der Erzählung eine Karriere als Schreiber von modischen Schundromanen. Dieser Rückbezug Ortheils auf Tiecks Satire beinhaltet damit auch eine Kritik an der Neuen Subjektivität, die sich in Teilen, in ihrem dezidiert anti-künstlerischen Habitus, genauso im selbstfixierten "Gefühlskitsch" verlor, wie die Neue Innerlichkeit, wenn auch ohne deren ästhetisches Niveau.³⁸ Die ablehnende Haltung von Teilen der Studentenbewegung einer bürgerlichen Ästhetik gegenüber, die aufgrund ihrer mangelnden gesellschaftsverändernden Kapazitäten für tot erklärt wurde, führte, wie es Michael Schneider mit einem Eisler-Zitat ausdrückte, zur "Barbarei in der Ästhetik":

Der kulturevolutionäre Anarchismus der ersten Stunde rächte sich schließlich an den radikalisierten Literaten und Künstlern selber. Denn als sie wieder anfangen Gedichte und Theaterstücke zu schreiben, nun freilich politische, standen sie erst einmal vor dem kulturellen Scherbenhaufen, den sie sich selber bereitet hatten.³⁹

Wie Schneider, so versteht auch Ortheil die Literatur der siebziger Jahre unter der Prämisse eines Verlustes an ästhetischen Traditionen. Dabei hat er insbesondere die "therapeutische Linke" im Auge, die in ihrer Suche nach Authentizität den unmittelbaren Ausdruck der Kunst vorzog:

37. Ludwig Tieck, *Fermer der Geniale*, in: Tieck, *Frühe Erzählungen und Romane*, München, 1963, S. 27.

38. Siehe Reinhardt, a.a.O., S. 169ff.

39. Michael Schneider: "Von der alten Radikalität zur neuen Sensibilität", in: Schneider, *Den Kopf verkehrt herum aufgesetzt oder Die melancholische Linke. Aspekte des Kulturzerfalls in den siebziger Jahren*, Darmstadt, 1981, S. 142-65, hier S. 145-6.

[...] so verdünnte sie [die autobiographisch gefärbte Ich-Suche] sich in den bald inflationär aufblühenden Texten der 'Neuen Subjektivität' zu oft banaler Erlebnis- und Erfahrungsprosa. 'Schreiben' statt 'Literatur' - diese fatale Gegenüberstellung führte zu einem rapiden Abbau der künstlerischen Disziplin. (Schau, 197)

Was Ortheil mit der Vernachlässigung der "künstlerischen Disziplin", mit der nicht nur ein bürgerliches Kunstideal angesprochen wird, sondern auch eine Vorstellung von Kunst als Arbeit, meint, ist die Aufgabe eines gesellschaftsabbildenden Standpunktes im Schreiben und die Fixierung auf eine "immer radikaler werdende Suche nach den letzten noch möglichen Positionen in einer Ära absoluten Sinndefizits". (Schau, 198) Betrachtet Ortheil so die Literatur der siebziger Jahre als Höhepunkt einer "fortlaufende[n] Geschichte des Traditionsverlusts" in der Nachkriegsliteratur (Schau, 198), ist er sich andererseits doch der gesellschaftlichen Bedingungen, die diese Literatur hervorgebracht haben, bewußt. Für sein eigenes Schreiben bedeutet dies, wie man an *Fermer* sehen kann, daß er die in dieser Literatur ausgedrückten Erfahrungen als ihn selbst prägende in seine Texte einbezieht, jedoch nach anderen ästhetischen Ausdrucksmöglichkeiten sucht. Diese findet er in einer Anbindung an die seiner Meinung nach vernachlässigten Traditionen des Gesellschaftsromans.

So ist *Fermer* auch ein Dokument der Selbstbefreiung des Schriftstellers Ortheil von den ästhetischen und inhaltlichen Prämissen der Literatur des vorausgehenden Jahrzehnts. Der Aufsatz "Deserteure in bleierner Zeit" endet: "Jetzt müssen wir lernen, noch auf uns zu setzen in unseren Spielen. Wir müssen weiter, ja weit über das Gestrige hinaus." (Schau, 27)

Fermer beschreibt die Geschichte einer Öffnung, die auf mehreren Ebenen zu lesen ist. Literarisch bezeichnet es den Versuch einer Überwindung der Ich-Bezogenheit der Neuen Innerlichkeit, ohne gleichzeitig deren Fundament, den Anspruch des Subjektes

und seiner Geschichte, aufzugeben. Durch die Verbindung von Anspielungen auf idealistische Traditionen und Positionen der Neuen Innerlichkeit stellt *Fermer* die letzteren in einen (literatur)geschichtlichen Kontext, der das 'Neue' an diesen Positionen relativiert. Die Folie des Entwicklungsromans ermöglicht es Ortheil, sowohl den Ausbruch aus Fermers Ich-Zentrierung zu gestalten, als auch Fermers subjektive Empfindungen und seine Flucht in die Innerlichkeit darzustellen, indem diese Flucht als dialektische Reaktion auf eine das Subjekt erstickende Wirklichkeitserfahrung gedeutet wird. Die Brechung der im klassischen Entwicklungsroman angelegten Integration des Protagonisten in die Gesellschaft mittels Parallelführung von Integration und Exil ermöglicht eine relative Auflösung des Problemkomplexes um die Sozialisation des Protagonisten, ohne gleichzeitig das entworfene Gesellschaftsbild versöhnlich erscheinen zu lassen. Der Themenkomplex Desertion und die "Suche nach einer bewohnbaren Sprache in einem bewohnbaren Land" bleiben erhalten, ihre mögliche Auflösung wird nur angedeutet. Die "poetische Heimat", die Fermer und seine Genossen suchen und deren Nichtauffindbarkeit in der vorgefundenen gesellschaftlichen Realität schließlich zum (vorläufigen) Exil führt, findet sich schließlich im Roman als Ganzem, nicht zuletzt in seiner selbstbewußten Intertextualität, die ihm und dem Autor eine Heimat in der Literaturgeschichte zuweisen soll. So leistet der Roman sprachlich, was die in ihm dargestellte gesellschaftliche Realität nicht zu leisten imstande ist. Er stellt so den eigentlichen Fluchtpunkt von Fermers Suche dar. Freiräume, offene Stellen und Möglichkeiten des Andersseins und der Identifikation findet Fermer, abgesehen von der utopischen Kleingesellschaft, die ja auch von Ortheil des Landes "verwiesen" wird, nur in der Kunst- oder Naturbetrachtung. Dennoch deutet *Fermer* über das mystisch-poetische Versunkensein Handkes hinaus. Indem Fermer das geschichtliche Gewordensein seiner Herkunft, des Landes und seiner Menschen begreift, findet er nicht nur zu sich selbst und zu anderen, sondern begegnet auch den "Geschichten, die es sich noch zu erzählen lohnt" und somit zu einer Möglichkeit, im Erzählen die Zwischenräume, nach denen er sucht,

sichtbar zu machen. Bezeichnenderweise findet Fermer am Ende des Romans zu einer identifikationsfähigen Sprache. Hier leuchtet dann, über das Erzählte hinausweisend, eine Möglichkeit der Lösung des Komplexes Individuum/Gesellschaft auf, die eine Integration ohne Verstümmelung gestattet. Allerdings funktioniert diese Integration über die ästhetische Vermittlung im Textuellen, in der Konstitution des Subjektes im Erzählen. Damit liefert der Roman seine eigene Poetik des Widerstandes in und mittels Poesie.

Ortheil sucht eine ästhetische Position, die sich zum Einen auf das Programm des Romans zurückbesinnt, und zum Anderen die jüngsten literarischen Entwicklungen reflektiert, sowohl in Bezug auf ihre ästhetische als auch auf ihre gesellschaftliche Form. Darüberhinaus klingen im betont Künstlerischen von Ortheils Schreiben die Überzeugungen z.B. von Alfred Andersch und dem frühen Enzensberger an, daß Kunst, indem sie sich dem direkten Zugriff des Establishments verschließt, grundsätzlich eine Form des Widerstandes darstellt. Die Frage stellt sich, ob diese Position des prinzipiellen Widerstands des Ästhetischen im Verbund mit dem Anspruch auf Gesellschaftsdarstellung und dem ausdrücklichen Kunst-Wollen vor der Folie der Literaturgeschichte noch zeitgemäß ist. Die ausdrücklich bürgerliche Position Ortheils wird deutlich nicht nur durch seine Orientierung an literarischen Vorbildern des 19. Jahrhunderts, sondern vor allem im Rückgriff auf eine ästhetische Position vor dem in der Studentenbewegung ausgerufenen "Tod der Literatur" und der Feststellung Enzensbergers, daß jede schöngeistige Literatur prinzipiell systemerhaltend sei. Was sich also allein an seinem Kunst-Wollen verdeutlicht, ist ein Rückbezug auf Literatur nicht als politisches Mittel, sondern als Mittel zur individuellen Erkenntnis.⁴⁰ In den folgenden Kapiteln wird auch

40. Eine ähnliche Literaturauffassung äußerte bereits 1972 der Lyriker Jürgen Becker. "Und damit, um noch einmal vom Privaten zu sprechen, hat auch das Schreiben aus privaten Erfahrungen aus nichts Privates mehr. Denn es greift über in die Privatheit des Lesers, macht ihn sensibel für die eigene Umgebung, [...] und legt am Ende vielleicht einiges von den Verschüttungen frei, unter denen seine Identität verschwunden ist.", Manfred Leier, "Interview mit Jürgen Becker", in: Leo Kreuzer (Hrsg), *Über Jürgen Becker*, Frankfurt, 1972, S. 20-5, hier S. 24.

der Frage nachgegangen, ob Ortheils Ansatz, Landesgeschichte mittels subjektorientierter autobiographischer Fiktion zu schreiben, trägt. Schon in *Fermer* deutet sich eine Paradoxie von Romaninhalt/aussage und Gestaltung an, die sich in Ortheils nächsten Romanen in kreisförmigen Schreibanläufen äußert. Die Konstitution des Subjektes, die in *Fermer* noch auf der Ebene des Romangeschehens gestaltet wird, verlagert sich in Ortheils kommenden Romanen immer mehr auf die textuelle Ebene, wobei dem Schreiben die Aufgabe der Befreiung, Öffnung und Sinnstiftung zukommt. Schon *Hecke* exemplifiziert dies in höchster Kunstfertigkeit, wobei das in *Fermer* angerissene Thema der Erfassung der Geschichte eines Landstriches mittels literarischer "Vermessung" ausgezogen und fortgeführt wird.

[...] doch diese Geschichte hat es nun wirklich mit Namenlosem zu tun, mit sprachlosen Schrecksekunden. Sie handelt von Momenten, in denen das Bewußtsein vor Grausen einen Ruck macht; von Schreckzuständen, so kurz, daß die Sprache für sie immer zu spät kommt; von Traumvorgängen, so gräßlich, daß man sie leibhaftig als Würmer im Bewußtsein erlebt.

Peter Handke, *Wunschloses Unglück*

Kapitel 2:

Die Gegenwart der Vergangenheit - *Hecke*

Ortheils zweite Prosaarbeit *Hecke* (1983)¹ führt das in *Fermer* angerissene Thema der durch den Kontinuitätsbruch des Krieges verdrängten Geschichte und deren Rückeroberung im Erzählen fort. Das Buch trägt die Gattungsbezeichnung "Erzählung", obwohl sie mit 315 Seiten durchaus den Umfang eines Romans hat. Der Grund für diese Bezeichnung wird dem Leser bald klar. Auf Seite 34 findet sich der zentrale Satz der Erzählung, der dem Buch Gestalt, Thema und Inhalt verleiht: "Aber wie erzählen wir, was wir nicht begreifen?" Das Nichtbegreifbare, das durch die Erzählung nahegebracht werden soll, sind die Kriegserlebnisse der Mutter des namenlosen Ich-Erzählers von *Hecke*. Dieser versucht in sieben nächtlichen Schreibanläufen, während er das Haus der Eltern am Rande eines Dorfes im Siegerland hütet, die Geschichte seiner Mutter im Krieg zu Papier zu bringen. Auslöser dieses Projektes ist die wiederholte Erzählung der Mutter von ihrer Festnahme durch die Nationalsozialisten im Jahre 1933 und die ebenso wiederholte Irritation des Sohnes durch diese Erzählung. Diese Irritation des Erzählers angesichts der Muttererzählung hat zwei Gründe. Einmal ist es der Widerwillen gegen die Art und Weise, in der die Mutter erzählt, und zum anderen der Widerwillen gegen Erzählungen aus der Zeit des dritten Reiches überhaupt.

1. Hanns-Josef Ortheil, *Hecke*. Erzählung, Frankfurt/M, 1983. Zitate wie folgt: (H, Seitenzahl).

Unterbrochene und ungebrochene Kontinuität

Als jemand, der nach dem Krieg geboren wurde, hat der Sohn eine unüberwindliche Abscheu vor allem, was mit dem Nationalsozialismus verbunden ist. Aus der Unmöglichkeit der Identifikation erwächst ihm ein Identitätsproblem: "Ich sollte diese Soldaten als meine Vorfahren, diese Marschierer als meine Vorläufer erkennen?" (H, 37) Aus diesem Grund sperrt er sich gegen die Geschichte und flüchtet sich in eine Nullpunktfiktion: "Nein, ich wollte mit dieser Zeit nichts zu tun haben. [...] Der Krieg - das war die Zeit vor meiner Geburt, eine andere Zeit, die zu dem, was ich erlebte in keinem Verhältnis und keiner Beziehung stand." (H, 37) Der Sohn hat sich aus Ekel vor der eigenen Vorvergangenheit von dieser losgesagt und ist sozusagen geschichtslos. Im Versuch, die teils unbekannte, teils verdrängte Familiengeschichte im dritten Reich aufzuarbeiten, stößt er auch auf die Grundlagen seiner eigenen Geschichte, die eng mit den im Krieg erlittenen Verstörungen der Eltern verbunden ist. Der Sohn leidet unter einer unbewältigten Mutterfixierung, die die unbewußte Folge der Kriegserlebnisse der Mutter ist, die nach dem Tod ihres zweiten Sohnes und mehreren Totgeburten den letzten Sohn eng an sich band. Die Zurückweisung der Landesgeschichte ist eng verbunden mit der unverarbeiteten und verdrängten Familiengeschichte. Die im Krieg erlittenen Traumata der Eltern haben sich, da nicht bewältigt, auf den Sohn übertragen. Die Niederschrift der Erzählung für die Mutter ist auch die Befreiung von der in der Mutterfixierung verborgenen Kontinuität der seelischen Verstörungen der Eltern.

Auf der Suche nach den verschwiegenen und verdrängten Erfahrungen der Eltern im Krieg stellt der Sohn fest, daß ihn nur die persönliche Initiative weiterbringen wird, da seine Mutter immer nur diese eine Geschichte erzählt. Auf detektivische Art und Weise, durch Befragen von Bekannten und Verwandten, sowie durch Briefe der Eltern aus dem Krieg fügt er die Vorgeschichte der Familie zusammen. Dabei ist es das persönliche Nacherzählen dieser Geschichte, das ihm die verschüttete Erfahrung erschließt. Diesem Tun werden verschiedene Erzählansätze gegenübergestellt

Historiographie und Anekdote

Mit der Geschichte des Nationalsozialismus konfrontiert macht der Erzähler ähnliche Erfahrungen, wie der Müller in *Fermer*:

Februar '33, wiederholte ich nochmals, Hitler, Hindenburg, Wahlen, der zweite Schritt der Machtergreifung. Genügte das? Nein, diese Überlegungen [...] erhoben mich zum Deuter all jener Erzählungen, vor deren Schilderung ich mich geekelt hatte. Aber sie beseitigten diesen Ekel nicht. (H, 39)

Diese Unmöglichkeit der Annahme der Geschichte ist auch begründet im Zusammenbruch des dritten Reiches und der mit ihm verbundenen Vergegenwärtigung der nationalsozialistischen Verbrechen: "Ich begriff diese Zeit nur von ihrem Ende her. [...] Ich selbst empfand mich als einen Fremden, der in die Städte eines Landes versetzt worden war, in dem die Barbaren gehaust, gemordet, vernichtet hatten." (H, 37) Das Studium von historischen Erklärungen ist für den Erzähler untauglich, die geschichtliche Erfahrung des Nationalsozialismus an ihn weiterzureichen, da es ihm die eigene verborgene Verstrickung nicht erfahrbar macht.

Auch die Erzählungen der Dorfbewohner über ihre Erfahrungen mit dem Nationalsozialismus sind eher angelegen, diese Erfahrung zu verschleiern:

Sie handelten [...] von kleinen Siegen der Wortkargheit über den blinden Eifer. Am Ende triumphierte der Schlaue, Gewitzte, aber er bezahlte diesen kurzen Triumph mit seinem baldigen Verschwinden in der Menge der Schweigenden, Zurechtgewiesenen oder Vorsichtigen. (H, 75)

Diese Form des Erzählens, die sich im Anekdotischen erschöpft, taugt nicht, um Erfahrungen weiterzugeben: "Hält man alle diese Geschichten gegeneinander, entsteht nichts anderes als ein undurchdringlicher Wust von Rätseln und Sprüchen." (H, 23) Die Folge dieser Form von Erzählen ist, daß sie ein geschichtliches Verstehen nicht ermöglichen, denn sie "markierten [...] keinen Einschnitt" (H, 75), sondern bedeuten nur ein fruchtloses Suchen nach Sinn im erlebten Chaos der Geschichte. Diesen Einschnitt, in dem sich der durch das dritte Reich erlittene Kontinuitätsbruch

manifestiert, findet der Sohn in der wiederholten Geschichte der Mutter. Die Erzählung der Mutter von ihrer Festnahme unterscheidet sich von den Dorfgeschichten dadurch, daß sie genau das aufweist, was diesen Geschichten fehlt. Das Erlebnis der Verhaftung durch die neuen Machthaber, das "so etwas wie ein Signal für den Beginn einer Katastrophe" (H, 35) darstellt, bietet den Ansatzpunkt, um das unvergegenwärtigte Kontinuum der Geschichte aufzusprengen, da dieses Erlebnis der Beginn einer Verstörung ist, der das ganze Leben der Mutter verändert und sogar noch das Leben des Sohnes überschattet. Mit dieser Erzählung hat der Erzähler das Mittel für eine Annäherung an die Geschichte und an seine persönliche Geschichte.

Vergessen im Erzählen - Die Mutter

Dennoch ist es für den Erzähler wichtig, sich von der Erzählweise der Mutter zu distanzieren. Als Beispiel für diese Erzählweise gilt dem Erzähler der Bericht der Mutter von ihrer Verhaftung durch die Nazis. Über sechseinhalb Seiten geht die Erzählung der Mutter über ihr Verschwinden eines Sonntagmorgens im Februar 1933, sie berichtet von der durch ihr Verschwinden ausgelösten Verwirrung in der Familie und der weitschweifigen Suche, um schließlich mit der Pointe der Festnahme zu enden. Diese Weitschweifigkeit ist die charakteristische Erzählweise der Mutter, die in Familie und Dorf als "begnadete Erzählerin" gilt. Sie "streunt in ihren Erzählungen [...] herum [...]. Sie trägt Schicht für Schicht heran und über der bedeutsamen Erzählung wuchert immer mehr das Unkraut der Erinnerung". (H, 22) Der Widerstand des Sohnes gegen diese Art zu erzählen ist zweifach begründet. Zum einen generiert diese Erzählweise, genau wie die Dorfgeschichten, einen "undurchdringlichen Wust", hinter dem die Person der Erzählerin verschwindet: "Man ist durch einen Garten spaziert und hat den Ausgang verloren, man sucht verzweifelt nach dem Brunnen, dessen Plätschern man schon seit Stunden hörte." (H, 22) Die Folge dieses Erzählens ist, daß der Zuhörer eingelullt wird. Die Mutter "spricht, ohne aus dem Fluß zu geraten". (H, 24) So gleichen ihre Erzählungen Beschwörungen, die nur einen Zweck haben, nämlich die Verstörung zu beherrschen und zu überdecken: "Erst spät habe ich erkannt, daß man nur auf diese Weise vergessen

kann. [...] Meine Mutter vergißt, indem sie erzählt; aber nur indem sie erzählt, beherrscht sie ihr Vergessen." (H, 23)

Diese Erzählungen drängen den Sohn in eine Zuhörerrolle hinein, die er als Käfig empfindet. Da die Mutter per Erzählung Gewalt über die Geschichte hat, bleibt ihm nur die Möglichkeit, alles mit ihren Augen zu sehen, oder sich komplett zu verweigern. Hinter den Erzählungen der Mutter steckt als Subtext auch die unausgesprochene Vorstellung, daß nur der über diese Zeit sprechen könne, der sie miterlebt hat.

Die Entscheidung, die Geschichte der Mutter selbst zu erkunden, mit eigenen Worten zu erzählen, wird so zu einer Aneignung von Geschichte, die über das bloße Skelett der historischen Fakten hinausgreift und das eigene Verstricktsein erkundet. Damit wiederholt der Erzähler in *Hecke* genau das, was der Müller in *Fermer* schon getan hat, um die Geschichte seines Landes zu verstehen: "Der einfältige Zuhörer schweigt. Mit jedem Satz, den er sich anhören muß, gerät er tiefer in die träumerische Woge des Vergessens. Ich wollte nicht zu einem solchen Zuhörer werden [...]." (H, 51)

Der Widerstand des Erzählers gegen die Mutter-Sprache geht jedoch noch tiefer. Die Sprache der Mutter, die diese dazu benützt, ihre aus der Erfahrung des Krieges herrührende Verstörung zu beherrschen, wird zum Instrument der Beherrschung des Sohnes. Die Mutter ist die Herrin der Geschichte: "Niemals hatte sie verschiedene Versionen der Geschichte gelten lassen, [...] nur sie selbst schien den einzigen Schlüssel [...] zu besitzen [...]." (H, 65) Darüberhinaus ist sie für den Erzähler buchstäblich die Herrin der Sprache, da sie es war, die ihm das Schreiben beigebracht hat. Als er in der Schule Schwierigkeiten hatte, die Schrift zu beherrschen, da er sich "gegen die Verwandlungsfähigkeit der Buchstaben" sträubt (H, 18), bringt ihn die Mutter mittels ausgeschnittener Buchstaben dazu, sich ihnen in kreativer Weise zu nähern.

Die Konsequenzen dieser Sprache, in der der Ton die Musik macht, einer Sprache des Ausschmückens des Plätscherns, sind fatal für den Sohn. Aufgewachsen mit dieser Stimme,

versucht er, sobald er schreiben kann, diese zu imitieren. Zwar glückt ihm dieses, aber er verliert seine eigene Stimme: "Ich täuschte Kenntnisse vor, die ich nicht besaß, ich schilderte Situationen, die ich mir nicht einmal recht vorstellen konnte." (H, 25) Anstatt der eigenen Authentizität hat er den Tonfall der Mutter: "Rauschte es aufwendig? Verschlungen die Klänge den Inhalt?" (H, 25) Erst als ein Lehrer ihn auf den falschen Ton aufmerksam macht, erkennt er das, was Canetti "das Gewissen der Worte" genannt hat,² und macht die Erfahrung, daß er über keine eigene Sprache verfügt: "Ich wußte nichts, ich hatte in all den Jahren nichts gelernt, auf meine Erfahrungen konnte ich mich nicht verlassen. Als ich mich über die schlechten Noten beschwerte, geriet ich ins Stottern." (H, 26-7) Den Ausweg aus diesem Dilemma findet er in der Musik. Das Klavierspiel erlaubt ihm die alte Faszination der Töne, ohne mit Sprache belastet zu sein. In der Musik findet er "das Sprechen ohne Worte, die Klänge ohne Täuschung". (H, 27)

So ist der späte Entschluß des Dreißigjährigen Sohnes, die Geschichte seiner Mutter aufzuschreiben, auch der Prozeß einer Ablösung aus einer tiefen Abhängigkeit von der Mutter, die ihre Wurzeln auch in deren Erfahrungen im Kriege hat. Auf der Suche nach der Geschichte der Mutter stößt der Erzähler auf seine eigene. Die Reise in die Vergangenheit, die mit dem aufmüpfig-triumphalen Ausruf des Sohnes "Du erzählst mir nichts!" (H, 43) beim Abschied der Mutter auf dem Bahnhof beginnt, endet mit der Erfahrung der eigenen Verstricktheit in die Geschichte, der Vergegenwärtigung des Schmerzes der vergangenen Generation und seiner Fortpflanzung in die nächste.

Die Geschichte der Mutter

Der Ausgangspunkt für die Erkundung der Geschichte ist die unvollendete, von der Mutter immer unzusammenhängend erzählte Geschichte ihrer Verhaftung. Der Sohn erblickt in diesem Offenlassen der Zusammenhänge ein Unvermögen der Mutter, die eigene Geschichte zu verstehen:

2. So der Titel von Canettis Essayband, München, 1976.

"Sie setzte sich dem Strom ihrer Erinnerungen wie ein Opfer aus, dem in jedem Augenblick wieder etwas Schlimmes widerfahren kann, [...]" (H, 66) Hinter all diesem beschwörenden Erzählen steckt ein Schicksalsempfinden, gegen das der Erzähler aufbegehrt, indem er "dieses Gespinst, von dem ich oft nur Bruchstücke kannte, zu denen mir jede Verbindung fehlte" (H, 51) zu entwirren sucht und einen Zusammenhang entdeckt.

Auf seinen Erkundigungen stößt er recht bald auf den Hintergrund der mütterlichen Verhaftung. Sie, die die Kartei der kirchlichen Leihbibliothek führte, hatte sich geweigert, den einrückenden Nazis die Benutzerlisten herauszugeben. Dies war nicht so sehr ein Akt politischen Widerstandes als Empörung über das herrische Auftreten dorffremder Menschen. Dieses relativ harmlose Ereignis ist der Beginn der Erfahrung, daß sie "nicht dazugehörte" (H, 83) und der Anfang einer immer weiter wachsenden Verstörung.

Zuerst beginnt sie, sich dem immer mehr im Dorf ausbreitenden Nationalsozialismus zu entziehen und sich ihm zu widersetzen. Der Kölner Maler Hacker,³ der den Auftrag hat, die Kirchendecke auszumalen, bietet ihr die Möglichkeit kleiner Fluchten. Mit ihm durchstreift sie die ganze Gegend, ihn anhaltend, alles aufzuzeichnen. So zieht sie die Linien ihrer Umwelt neu aus. Mittels dieser Ausflüge ist sie imstande, die mit dem Nationalsozialismus konvergierende gesellschaftliche Enge des Dorfes zu transzendieren. Die Skizzen der Umgebung gehen später in das Deckengemälde ein, dessen Motiv "Die Versuchung des Hl. Antonius" ihr Einfall ist. Sie verwirft alle Entwürfe Hackers, da "das nichts mit uns, nichts mit Knippen zu tun" hat (H, 111) und hält ihn zu ständiger genauer Beobachtung der Landschaft und ihrer Menschen an. Hier wiederholt sich das Abbildungsmotiv aus *Fermer*, die genaue Abbildung und Nachzeichnung der Welt, die eine Voraussetzung für die Erfassung der Zeitumstände ist, und schließlich in einem die Problematik der Gegenwart darstellenden Bild sich kristallisiert. Das Gemälde zeigt den Eremiten Antonius inmitten einer apokalyptischen Landschaft, deren Grundlage die Skizzen sind, die Hacker sich auf den Wanderungen mit der Mutter gemacht hat. In dem Deckengemälde, das zur Feier der Primiz des

3. Hinter dieser Figur verbirgt sich laut Angaben des Autors der Kölner Kirchenmaler Peter Hecker, der in den späten zwanziger Jahren die Decke der Wissener Dorfkirche ausmalte. Siehe Ralph Gehrke, a.a.O., S. 222, Anm. 12 und S. 223, Anm. 15.

Bruders der Mutter enthüllt wird, erkennen die Dorfbewohner eine Allegorie der vom Nationalsozialismus ausgehenden Bedrohung:

Sie hatten das Bild angenommen, [...] sie hatten begriffen, was ich hatte ausdrücken wollen, noch ihren Kindern und Enkeln würden sie von der Minute erzählen, in der sie den Kopf gehoben und an der Decke ihrer alten Dorfkirche die Rätsel der Zeit gesehen hatten. (H, 195)⁴

Der Drang nach Öffnung und Freiheit, der die Mutterfigur Katharina die Grenzen ihrer traditionellen Welt überschreiten läßt, bringt sie auch in eine Annäherung an den Bauernsohn Henner, der es geschafft hat, in einem entbehrungsreichen Studium die Grenzen seiner Herkunft zu sprengen und Landvermesser geworden ist. Das zweite Motiv für diese Annäherung ist Henners Mitgliedschaft in der SA, in die er als einer der ersten im Dorf eingetreten war, was Katharina verwirrte.

Hier zeigt sich ein weiteres Mal Ortheils Ansatz, in Generationen zu denken. Sowohl Henner als auch Katharina gehören einer Generation an, für die bei Beginn des Nationalsozialismus ein Zeitalter zu Ende gegangen ist. Beide haben sich aus ihrem traditionellen gesellschaftlichen Kontext gelöst, der eine durch sein Studium, die andere durch ihre Neigung zu Kunst und Literatur (Katharina hatte in einer nächtlichen Aktion die zur Verbrennung bestimmten Bücher aus der Bibliothek gestohlen und auf dem Dachboden der Eltern verborgen). Doch während für Henner der Nationalsozialismus eine Karrieremöglichkeit bietet, und gleichzeitig in seiner Aufwertung des Bauerntums seine Minderwertigkeitskomplexe kompensiert, bedeutet er für Katharina eine Bedrohung ihrer geistigen und persönlichen Freiheit. Doch nichtsdestoweniger ist er auch für sie das Ende der Welt ihres Vaters, des Zentrumsmitglieds und Kleinstadtkaufmanns. Ihr Freiheitsdrang wird vom im Dorf herrschenden Konservatismus sowie vom aufkommenden Nationalsozialismus immermehr eingeschränkt. Dieses führt sie schließlich dazu, Henner zu heiraten und ihm nach Berlin zu folgen. Verbunden damit ist ein verbender Überzeugungskampf, in dem Katharina Henner gegenüber die Gültigkeit ihrer Weltanschauung durchzusetzen sucht. Dieses Ringen um

4. Siehe auch Gehrke, a.a.O., S 223, Anm. 15.

Überzeugung findet in Briefen statt, die sie Henner vor ihrer Heirat schreibt, während dieser in seiner Referendarzeit im Lande herumkommt und im Nationalsozialismus Karriere macht. Während seine Briefe in tönender Sprache und allgemeingebräuchlichen Propagandaphrasen von den Aufbauarbeiten und infrastrukturellen Verbesserungen des Staates berichten, hält sie, mittels vorsichtiger Beschreibung und sanfter Kritik der immer größer werdenden Enge, die die Nazis im Dorf herstellen, seinem Tatendrang ihre Wahrheit entgegen. "Er >eroberte<, zog >Folgerungen<, schaute >aufs Große< - sie hielt sich an die unmerklichen Veränderungen im Alltag, an die kleine Welt des Dorfes, in der sie noch immer alles zu entdecken glaubte, was die eiligen Veränderer überführte." (H, 155) So ist der Widerstand gegen Henners "Orientierungsarbeiten", seine "Flächeninhaltsberechnungen" (H, 154) im Dienste der Herrscher ein Versuch, die persönliche Integrität und Identität zu wahren.

Obwohl sie andererseits von diesem Veränderungsdrang auch angezogen wird, ist es dieser metikulöse Blick aufs Kleine, der auf das Große schließen läßt, der Katharina frühzeitig ermöglicht, die zerstörerischen Eigenschaften und Konsequenzen des Nationalsozialismus zu erkennen. Dieses Anschauungsvermögen wird demonstrativ gegen das Funktionale von Henners Blick und Handeln gestellt, sein Blick "aufs Große" ist nicht in der Lage, die wahren Zusammenhänge zu durchdringen, während Katharina die Bedrohung des Nationalsozialismus richtig erfaßt. Zwar ist ihr Drang, in Berlin alles Angesehene "in einem Geschichtenteppich zu verknüpfen, den nur sie, die Erzählerin, Erfinderin, Gestalterin aufzurollen fähig war" (H, 209), auch von der Verunsicherung beherrscht, die die große Stadt bedeutet, dennoch spricht ihre Ablehnung von Henners Blick aufs Faktische für das Machen von eigenen Erfahrungen: ">Angesehenes Zeug<, notierte sie dann, >angelesen, nicht angeschaut.<" (H, 209) Durch den ganzen Kriegsverlauf hindurch ändert sich der Ton des Aufbaus in Henners Briefen nicht, während Katharina erkennt, das es sich bei diesen Handlungen nur mehr um "Reparaturen handelte, die das Ende nur weiter hinausschoben". (H, 261)

Wie schon in *Fermer* gestaltet Ortheil sein Konzept des Anschauens am Kontrast zwischen Stadt und Land. War es in *Fermer* die Stadt, die in ihrer Anhäufung der Bilder alles Erkennen erstickte, so daß Fermer erst auf dem Land zu einem ruhigen Blick fand, so vollzieht sich in *Hecke* die

umgekehrte Bewegung. Der am landschaftlichen Detail geschulte ruhige Blick ist für Katharina ein Hilfsmittel, sich in der Stadt Berlin zurechtzufinden. Sie erläßt sich Berlin buchstäblich: "Sie hatte einen Gesamtplan der Stadt im Flur der Wohnung angebracht; rote Striche und Linien markierten, mit Tagesdaten und Uhrzeiten versehen, die Gegenden, wo sie sich aufgehalten hatte." (H, 208) Sie kommt zu dem Schluß, "man nimmt die Stadt [...] nicht so auf, wie eine Gegend auf dem Land. Ich glaube, sie dringt nicht in einen ein, sie überfällt dich und wuchert in dir [...]". (H, 206) Deswegen verlangt die Erfassung der Stadt eine besondere Methode. Sie beginnt ein Tagebuch zu führen, in das nicht Erzählungen eingehen, sondern "unzählige Aufzählungen, die in einem Rinnstrom von Alltäglichkeiten verlorenzugehen drohten". (H, 207) Sie folgt der Stadt "wie einem naturwüchsigen Gesamtbild [...], das Teil für Teil studiert werden mußte". (H, 207)

Diese Erkundungen werden jedoch vom Ausbruch des Krieges und der damit von Katharina empfundenen Drohung erstickt. Übersensitiv wie sie ist, fühlt sie, mittlerweile schwanger, die langsamen Veränderungen und beschließt in ihrer Verunsicherung, sich den Mann anzuschauen, in dessen Namen das alles geschieht. Auch hier ist es der geschulte durchdringende Blick, der hinter die Bilder schaut, der sie Hitlers wahre Natur erkennen läßt. Sie kauft sich einen Bildband über das Leben Hitlers und setzt sich den Mann aus den Bildern neu zusammen. Wie die Psychologin Anna in Arnold Zweigs *Das Beil von Wandsbek* in der Lage ist, die pathologische Gestalt Hitlers aus seinen Schriften zu lesen, offenbart sich Katharina diese Gestalt aus seinen Bildern: "[...] aber ich weiß viel mehr von ihm, denn ich war mit seinen Bildern zusammen, die viel verraten, [...] er hat kein Leben, er weiß nichts von Dauer, er ist der unfruchtbare Erzeuger, und seine Taten sind Scheinschwangerschaften, [...]" (H, 223-24)

Als der Erzähler mit seinen Nachforschungen bis zu diesem Punkt gekommen ist, wird er sich bewußt, daß er "in die Zone der Gefahr vorgedrungen" ist (H, 227), da er damit auf den Beginn seiner eigenen Geschichte stößt, gegen die er sich sein Leben lang gewehrt hat. War die Geschichte seiner Mutter bis zu diesem Punkt eine Geschichte des versuchten Widerstands gegen die Vereinnahmung des Nationalsozialismus, die er mit relativer Distanz und Spannung erforscht hatte, so folgt nun eine Serie von Schlägen, die das Leben der Mutter und damit auch seines bis an die

seelische Zerstörung verändern. Seine Verhedderung in die Geschichte spiegelt der Text an einem räumlichen Beispiel. Der Erzähler verläßt das Haus und fährt durch die nächtliche Landschaft mit dem Ergebnis: "Ich hatte die Orientierung verloren [...]." (H, 229) Nun wird die Erzählung zur lebenswichtigen Aufspürung der eigenen seelischen Verstörung.

Nach einem Bombenangriff hat die Mutter eine Totgeburt. Sie verfällt in grüblerische Depressionen und beginnt, sich zu verschließen. Man holt sie zurück ins heimatliche Dorf. Als das zweite Kind geboren wird, fängt sie an, mit ihm in einer erfundenen Geheimsprache zu sprechen, die aus Reimen, mittelhochdeutschen Brocken und heimatlichem Dialekt besteht. Je näher der endende Krieg rückt, desto größer wird ihre Verstörung. Die Familie flieht vor den anrückenden Amerikanern auf das Hofgut Hecke. Dort verliert sie in den letzten Kriegstagen das zweite Kind durch einen Granatsplitter, der dem Kind in den Hinterkopf dringt.

Befreiung im Erzählen - Der Sohn

Das Nacherzählen und -erleben dieses Ereignisses bietet für den Erzähler den Ansatzpunkt, von dem er sein eigenes Verstricktsein in der Geschichte begreifen kann und die Chance zum Aufbrechen des Schweigens zwischen ihm und seiner Mutter über diese Geschichte. Wie schon in *Fermer* ist dies der Punkt, an dem "alle Linien, alle Gedanken, und Überlegungen, Phantasien und Rätsel der letzten Tage, an einem Punkt" zusammenlaufen und die eigene Gestalt erscheint:

[...] wußte ich genau, daß [...] man nun hätte darangehen müssen, die Geschichte langsam zu wiederholen, [...] um die Stelle zu entdecken, an der man das vorwärtsgedrehte Rad der Erzählung anhalten müßte, nur für einen Augenblick, eine Sekunde vielleicht. Dieser Augenblick jedoch hätte dazu gereicht, um dem Gefängnis der Geschichten zu entkommen, denn in ihm hätte ich [...] die Möglichkeit zu entfliehen zum Greifen nahe gewußt. (H, 279-80)

Dieses an Walter Benjamin erinnernde Verständnis von Geschichtsschreibung⁵ ist genau das Instrument, das der Erzähler braucht, um sich dem katastrophischen Erleben der Mutter, mit dem sie auch sein Leben überschattet hat, zu befreien. Erst jetzt ist er in der Lage, sein eigenes Verhalten auf das der Mutter zu beziehen; und die durch das ganze Buch verteilten Informationen über die eigene Person erscheinen als fatale Konsequenzen dieser Mutter-Sohn-Beziehung. Die Mutter, deren Erfahrungen zu einem Blick geführt haben, der, Benjamins Interpretation des Angelus Novus nicht unähnlich, "eine einzige Katastrophe [sieht], die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft",⁶ setzt nach dem Kriege alles daran, sich von der Welt abzuschotten. Als sie nach einer Zeit der Rekonvaleszens von einem völligen Zusammenbruch, in der sie sich völlig in sich zurückzieht und mit niemandem spricht, und nach zwei weiteren Fehlgeburten ihrem letzten Sohn zur Welt bringt, beschließt sie "ihr Leben dem Neugeborenen zu widmen". (H, 307)

Für den Sohn hat dieses fatale Folgen. Er wächst in einer Welt totaler Protektion auf. Die Mutter, deren Lebenswille durch den Krieg erschüttert ist, beginnt, eine Welt der Ordnung und Sicherheit um sich zu errichten. Das Haus, das sie bauen läßt, liegt "im Sommer [...] verborgen zwischen den mächtigen Bäumen, [...] im Winter zwischen den Wällen aus Schnee, die es an manchen Tagen sogar unerreichbar machen". (H, 12) Die Dinge im Haus "haben eine beinahe übernatürliche Ordnung", mittels derer die Mutter sich gegen die Unsicherheit schützt: "Nach meiner Abreise stellt sie alle Gegenstände an ihren ursprünglichen Platz zurück, so daß ich sie einige Wochen später wieder vorfinde, zeitversunken, als hätte nie jemand an ihnen gerührt." (H, 10) Auch das Kind umhegt sie mit dieser ängstlichen Protektion, was zu einer alles umfassenden Abhängigkeit führt: "Ich hing an ihren Kleidern, ich lief ihr nach, wenn sie sich von mir entfernte, ich fühlte mich nur wohl, wenn auch sie im Raum war." (H, 307)

Des weiteren wächst er in dem Bewußtsein auf, der einzige Überlebende unter vier toten Brüdern zu sein und setzt alles daran, seiner Mutter seine toten Vorgänger zu ersetzen. Dieses führt zu einer

5. "Auf den Begriff einer Gegenwart, die nicht Übergang ist, sondern in der die Zeit entsteht und zum Stillstand gekommen ist, kann der historische Materialist nicht verzichten." Walter Benjamin, "Über den Begriff der Geschichte", *Gesammelte Schriften*, a.a.O., Bd. I, Teil 2, S. 693-704, hier S. 702.

6. Ebd., S. 697.

ungeheuerlichen Anstrengung seinerseits, gegen die Toten anleben und gleichzeitig mit seiner Lebensgeschichte deren abgebrochene Geschichten ersetzen zu müssen:

Manchmal sprach man in meiner Gegenwart von ihnen, den totgeborenen, getöteten, gestorbenen Brüdern, von denen am Ende vier am Leben gewesen wären, aber ich wußte sehr früh, daß meine Geschichte allein gegen diese abgebrochenen nicht zu Ende führten, angehaltenen Geschichten ankommen mußte. (H, 309)

Dreh- und Angelpunkt seines Lebens ist der eine, gelebt habende tote Bruder, zu dessen Grab ihn seine Mutter "mehrmals in der Woche" mitnimmt. Dieser tote Bruder steht wie eine Wand zwischen dem Erzähler und seiner Mutter, und seine ständige Gegenwart droht die seine zu übernehmen:

Er war überall, [...] er war der Erstgeborene, ich war der Nachkömmling, der ihm die Worte anbot, der ihm gefallen mußte [...]. Ich war Zeuge seiner Wiedergeburt, ich schrieb seine Geschichte weiter, indem ich wuchs, gewann auch er wieder an Leben. (H, 296)

Das Fortführen der Leben seiner Vorgänger und die Bemühung um die Aufmerksamkeit seiner Mutter resultiert für den Sohn in einem fatalen Ehrgeiz, der ihn ständig über sich hinaustreibt und ihn zu einem Musterschüler werden läßt. So macht er seinen Bruder vergessen, überlebt ihn im wahrsten Sinne des Wortes, aber um den Preis der seelischen Isolation und totalen Mutterfixierung.

Diese beginnt sich erst zu lösen, als er sich in einem Akt des Widerstandes weigert, sie auf den Friedhof zu begleiten. Aber dieser Widerstand führt nicht zu einer Befreiung, denn er ist die Umkehrung der Abhängigkeit. Er führt nicht zu einer Lösung von der Herrschaft der Mutter, sondern bloß zu einer Entfremdung. Der Sohn meidet die Mutter und widersetzt sich ihren Erzählungen. Doch mit dem Riß zwischen Mutter und Sohn ist ihm der "innere, geheime Zusammenhang meines Lebens entglitten". (H, 312) Immer noch ein Gefangener der Muttergeschichte(n), ist er in der bloßen Verweigerung des Zuhörens dazu verurteilt, ihre Isolation zu wiederholen. Auf der ersten Seite bemerkt der Erzähler über sich: "[...] als mich der Ehrgeiz aufzufressen begann, entschloß ich mich, einen Beruf zu wählen, in dem er nichts ausrichten

konnte." (H, 7) Er mag seinen Beruf nicht, hat kaum soziale Kontakte und ist "recht bescheiden geworden". Die Verantwortung, die eine zwischenmenschliche Beziehung, vor allem zum anderen Geschlecht, mit sich bringt, kann er nicht tragen. (H, 8) Er ist ein völliger Einzelgänger, "der den aufgeregten Ehrgeiz der anderen nicht mehr ertrug und ihre Menschheitsspiele verabscheute". (H, 312) Diese Verkrampfung löst sich erst in der Wiederholung der eigenen Geschichte. Auf dem Rückweg von Hecke bemerkt er: "Zum ersten Mal seit langer Zeit hatte ich eine beinahe unwiderstehliche Lust, mich mit anderen, fremden Menschen zu unterhalten." (H, 297) Erst der Besuch des Ortes, der seine Geschichte geprägt hat, versetzt ihn in die Lage, auf den letzten Seiten die Geschichte seiner Mutter mit der Erzählung der eigenen zu verbinden. Der letzte Schritt zur Befreiung ist das Verlassen des Hauses vor der Ankunft der Mutter, unter Zurücklassung des Geschriebenen. Zuerst optimistisch und stolz ob der vollbrachten Arbeit wird der Erzähler gewahr, daß auch dies ein Akt des Bemühens um die Aufmerksamkeit der Mutter wäre, den die eingespielte Routine zwischen ihnen zunichtemachen würde: "Wie immer wird es Dir vor allem auf Deine Erzählungen ankommen, und Deine ganze Sorge wird meinen argwöhnischen Blicken gelten [...]. Nicht wahr, wir sind dieses Spiel schon lange gewohnt, wir beherrschen es gut." (H, 314-15)

Das Buch endet hoffnungsvoll. Die Wiederholung des Traumas ist am Ende ein Schritt auf die Mutter zu, selbst, wenn der Sohn, um seine Leistung zu beweisen, fortgeht. Auch persönlich ist am Ende die Möglichkeit einer Öffnung gegeben. Nachdem er sich über die ganze Woche abgekapselt und Kontakte mit Menschen aus seinem Privatleben vermieden hat, nimmt er eine Einladung von einem Bekannten an.

Die Weitergabe von Erfahrung im Erzählen

"Aber wie erzählen wir, was wir nicht begreifen?" (H, 34) Ortheils vorläufige Antwort auf diese Frage wäre: Ganz vorsichtig. So reflektiert die Struktur des Buches in ihrer analytischen Komplexität die Annäherungs- und Aneignungsversuche an ein Kapitel deutscher Geschichte, das,

so Ortheils Befund, auch in der Generation, die nach dem Krieg geboren wurde, nicht als abgeschlossen betrachtet werden kann. Der Erzähler in *Hecke* umkreist sein Thema während sieben Nächten in Schreibanläufen, die jeder für sich eine analytische Struktur aufweisen. Er erzählt in eigenen Worten nach, was andere ihm erzählt haben, er schließt Berichte von Bekannten und Verwandten der Mutter ein, stößt auf Briefe, die er seinem Projekt einverleibt. Dabei bewegt sich die Erzählung auf mehreren Zeitebenen, die alle miteinander verknüpft sind. In die Schreibgegenwart der einzelnen Tage eingebettet ist die Erzählung der Vergangenheit, die Geschichte der Mutter, sowie die Reflexion über die eigene Person und die eigene Geschichte. Was am Anfang wie eine spontane Schreibhandlung aussieht und von der zeitlichen Anordnung der Kapitel suggeriert wird, die den jeweiligen Abend als Überschrift tragen, stellt sich am Ende des Buches als Arrangement des Erzählers heraus, der die Aufzeichnungen am letzten Tage ordnet. So weist das Buch eine doppelte analytische Struktur auf, deren Komplexität den Leser oftmals innehalten läßt.

Diese Komplexität ist eine der Antworten auf die zentrale Frage nach der Art und Weise des gewissenhaften Erzählens. Nicht umsonst zitiert der Erzähler zwei Arten des Erzählens, um sich von ihnen zu distanzieren. In einer langen Passage beschreibt er, wie die Dorfbewohner sich mittels ihrer Erzählungen die Einsicht in die Verhältnisse versperren. Die Erzählweise der Dorfbewohner dient nur dazu, die Gegebenheiten zu bestätigen:

Man hatte ein festes Bild von jeder Person, die im Dorf lebte [...]. Jede Erzählung wurde zu einer Nacherzählung dessen, was Gott mit dem Menschen vorgehabt hatte. [...] Sie wollten sich jedes Nachdenken ersparen, sie wollten >bestätigt< sehen, was sie >geahnt< hatten. [...] Nein die Knippener hatten nichts gelernt in all den Jahren. (H, 126-29)

Die Erzählweise der Mutter hingegen generiert den Käfig der Geschichte, aus der der Erzähler auszubrechen sucht. So ist das suchende Erzählen des Sohnes schon im Akt des Suchens ein Widerstand gegen die festschreibende, die Verhältnisse bestätigende Sprechweise. Dies beinhaltet, daß im Laufe der Erzählung nicht nur wiederholt Zweifel am Sinn des Projektes auftauchen ("Das ist es. Oder irre ich mich?"; "Soll man diesen Gefühlen vertrauen [...]"; "Für wen machte ich diese

Notizen?", [H, 11/14/174]), sondern auch, daß eigene Positionen revidiert und bei zunehmender Konfrontation mit sich selbst korrigiert werden. Hierzu gehört auch eine bewußte narrative Selbstdisziplin, die sich von der Ebene des Erzählten auf die des Erzählens fortpflanzt. Bei der Erinnerung an sein Klavierspiel und die dadurch erreichte Abkoppelung von der problematischen Sprache droht der Erzähler in Selbstvergessenheit zu versinken und ruft sich abrupt zur Ordnung:

Ich träumte nicht mehr, ich spielte, ich griff mit beiden Händen zu, ich schlug die Tasten, ich vergaß die Zeit [...].

(Absatz)

Der Februarmorgen 1933 - ich wollte vom gestrigen Abend erzählen. (H, 27)

Dieses erzählerische Herantasten an das Unbegreifbare, zu dem auch der Schmerz und die seelische Zerstörung der Mutter gehören, findet ihren Höhepunkt in der Wiedergabe der Ereignisse auf dem Gehöft Hecke, die beim Tode des kleinen Kindes abrupt vom Indikativ in den Konjunktiv umschwenkt, als es darum geht, die Reaktion der Mutter zu beschreiben:

Sie richtete den toten Körper auf, und begriff nicht, was geschehen war. [...] Die Maschinengewehrsalven der Amerikaner schlugen weiter unten im Wald ein, wo die [...] deutsche Artillerie in Stellung gegangen war.

Als der Gefechtslärm aber gleichsam vor den Toren [...] aufbrauste, [...] *sollen* die einander feindlichen Truppen plötzlich einen hohen, wie aus der Ewigkeit des Gerichts herrührenden Schrei gehört haben, einen Laut, wie man ihn sich nicht habe vorstellen können, ein Trompeten über alle menschlichen Kräfte hinaus, das den Gefechtslärm mit einem Schlag, ohne daß dies vorher zu erwarten gewesen wäre zum Verstummen brachte. Sie *soll* die Hoftür geöffnet haben, sie *soll* mit dem toten Kind auf dem Arm hinausgekommen sein, gerade in die Schußlinie der feindlichen Lager. (H, 291, meine Hervorhebungen)

Man mag das als ein Bild ansehen, das besser in einen Hollywoodfilm paßt. Doch indem die Reaktion der Mutter grammatikalisch und bildlich in den Bereich der Legende verwiesen wird, wird eine Möglichkeit der Annäherung an das Unaussprechliche geschaffen, um das das Buch kreist.

Ganz von ferne klingt hier (und nicht nur in der komplexen Konstruktion) Anderschs Erzählhaltung in seinem Roman *Winterspelt* an, in dem es heißt: "Erzählen heißt ja nicht, das Lasso einer Absicht über ein Objekt werfen."⁷ Wie in *Winterspelt* ein Abschnitt aus Spinozas Ethik quasi als Kernstück des Romans im Zentrum steht, so wird die Erzählabsicht in *Hecke* mit Montaigne untermauert, dessen *Essais* der Erzähler in seinen Schreibpausen liest:

Und weiter las ich: >Ich trage keine Glaubenssätze, sondern unverbindliche Meinungen vor, was ich mir mit meinem Verstand so ausdenke, nicht, was ich nach Gottes Weisung zu glauben habe [...]. Wie Kinder ihre >Versuche< hinzeigen: sie wollen daran lernen, nicht andere belehren.< (H, 150)

Dennoch geht es in *Hecke* auch um die Weitergabe des Gelernten. Der Erzähler läßt am Ende des Buches seine geordneten Aufzeichnungen der Mutter zurück, mit der Widmung: "Wem sonst als Dir" (dieselben Worte, mit denen der Maler Hacker der Mutter seine Skizzen hinterlassen hatte), mit der Vorstellung, daß sie es lesen wird. Die *Erzählung* ist der Ort, an dem sich die Restitution der verlorengegangenen und verdrängten Erfahrungen der Mutter vollzieht. Walter Benjamin hat der Erzählung, im Gegensatz zum Roman, die Fähigkeit beigemessen, "Erfahrungen auszutauschen": "Der Erzähler nimmt, was er erzählt, aus der Erfahrung; aus der eigenen oder berichteten. Und er macht es wiederum zur Erfahrung derer, die seiner Geschichte zuhören."⁸ Zwar bezieht sich Benjamins Begriff des Erzählers auf mündliche Weitergabe, andererseits hat er mit seiner Bezugnahme auf Proust auf die Schrift als den Ort verwiesen, an dem in der Moderne die Erfahrung vor dem Vergessen zu retten ist.⁹

Für die Restitution der verdrängten Erfahrung ist die Unterscheidung zwischen Historiographie und Erzählung, die sowohl in *Fermer*, als auch in *Hecke* gemacht wird, von Bedeutung. Benjamin unterschied die Erzählung von der Information darin, daß die Information mit "Erklärungen schon durchsetzt" ist.¹⁰ Das bedeutet, daß man keine Erfahrung damit machen kann. Der Erzähler, der sich von historischen Werken zum "Deuter" der Ereignisse gemacht sieht, an denen er persönlich

7. Alfred Andersch, *Winterspelt*, Zürich, 1974, S. 64.

8. Walter Benjamin, "Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows", a.a.O., hier S. 439,443.

9. Walter Benjamin, "Über einige Motive bei Baudelaire", a.a.O., Bd. I, Teil 2., S. 607-53, bes. S. 609ff.

10. Walter Benjamin, "Der Erzähler", a.a.O., S. 445.

keinen Anteil hat, kann sich nur in der persönlichen Nacherzählung seine verlorengegangene Geschichte wieder aneignen. Er beschreibt Geschichte nicht, ">wie es denn eigentlich gewesen ist<", sondern "eine Erfahrung mit ihr".¹¹ Auch darum steht das Zentrum des Textes im Konjunktiv. Das Bild der historischen Erfahrung findet sich im Titel der Erzählung.

Der Titel *Hecke* bezeichnet mehr als nur den Ort des historischen Grauens, ein Gehöft im Westerwald, das der Erzähler am Ende des Buches aufsucht, mehr als nur ein Verweis auf die dichten Hecken, mit denen die Mutter das nach dem Krieg gebaute Haus vor der bedrohlichen Außenwelt abschirmt. Er ist vor allem symbolisch gemeint. Unter der Eintragung "Hecke" finden wir in *Wahrig Deutsches Wörterbuch*: (1.) Umzäunung aus Büschen und Sträuchern, *dichtes Gestrüpp* (meine Hervorhebung).¹² *Hecke* erzählt die Befreiung des Ich-Erzählers aus dem Gestrüpp der Muttererzählung, das die Geschichte überwuchert. Die komplizierte Struktur des Buches gibt diesen Befreiungskampf wieder, indem sie das Gestrüpp Stück für Stück reproduziert, um seiner so, mittels Nachvollziehung, Herr zu werden. Mehrmals benutzt der Erzähler diese Metapher für seine Situation:

Ja, ich muß mich in einem Dschungel behaupten; [...] (H, 88)

[...] ich habe die Geschichte meiner Mutter bisher noch nie jemandem erzählt. [...] Ich hätte mich in einem Gestrüpp verfangen, ich hätte meine eigene Hilflosigkeit, diese Geschichte nicht begreifen zu können, zugegeben und ausgestellt. (H, 172-3).

Die Mutter, die auf der Autorschaft und der immergleichen Repetition ihrer Geschichte besteht, vergeht sich an der Erzählung, da Geschichten erzählen "immer die Kunst [ist], sie weiter zu erzählen".¹³ Dies bedeutet nicht nur die Weitergabe der Geschichte, sondern auch deren mögliche Fortführung. In ihrer ewig gleichen Wiederholung, die dem Vergessen dient, generiert die Erzählung der Mutter hingegen das "Gestrüpp [...] des Mythos", das der Sohn durch seine Nacherzählung aufbricht.¹⁴ Damit gibt er seiner Mutter und sich selbst eine Erinnerung zurück,

11. Walter Benjamin, "Über den Begriff der Geschichte", a.a.O., S. 695,702

12. *Wahrig Deutsches Wörterbuch*, München, 1986, S. 620.

13. Walter Benjamin, "Der Erzähler", a.a.O., S. 446-7.

14. Walter Benjamin, *Das Passagenwerk, Gesammelte Schriften*, a.a.O., Bd. V, Teil 1, S. 571. Für Benjamin ist es die exakte Wiederholung (der Handbewegung des Arbeiters an der Maschine) die Erfahrung zerstört.

wodurch sich gleichzeitig an die verdrängte und zurückgewiesene Familiengeschichte anschließt. Hier ist der Grund für die Gattungsbezeichnung des Textes als "Erzählung" zu finden. Damit ist aber die Titelsymbolik noch nicht beendet, denn "hecken" bedeutet auch "sich fortpflanzen".¹⁵ Das Gehöft Hecke erscheint als der symbolische Ort des Todes der Leibesfrucht und der Fortpflanzung des Leidens und der Traumen der Eltern in die nächste Generation.

Hecke im Verhältnis zum Vaterroman

Die Erzählungen der Mutter konstituieren einen Verlust der Erinnerung. "Die Erinnerung stiftet die Kette der Tradition, welche das Geschehene von Geschlecht zu Geschlecht weiterleitet."¹⁶ Diese Kette ist zwischen der Generation der Kriegsteilnehmer und ihren Kindern unterbrochen. Eine Mauer des Schweigens steht zwischen den Generationen. *Hecke* erschien 1983 am Rande dessen, was in der zeitgenössischen Literaturgeschichte als "Väterwelle" bezeichnet wird, und kann zum Teil als ein Kommentar dazu gelesen werden. Ortheil reflektiert an seinem Erzähler den Befund Michael Schneiders, an der Vaterliteratur zeige sich exemplarisch, daß "das latent depressive Lebensgefühl der Vätergeneration auf die nachfolgende gleichsam verschoben und in ihr erst manifest geworden ist".¹⁷ Angesichts der Bücher der sogenannten Väterwelle bemerkte Michael Schneider, daß das Schweigen zwischen den Eltern und Kindern das beherrschende Merkmal dieser Generation sei und daß zum Verschweigen zwei gehörten: "Der eine, der schweigt, und der andere, der nicht gefragt oder sich mit unzureichenden Antworten begnügt hat."¹⁸ Schneiders etwas pauschale Bewertung, die Studentengeneration hätte ihre Eltern nicht mit dem Problem des Nationalsozialismus konfrontiert, ist mittlerweile in bezug auf Elisabeth Plessens Buch

Demgegenüber könnte man die Erzählung als Wiederholung in der Differenz bezeichnen. Siehe dazu auch Andrew Benjamin, "Tradition and Experience. Walter Benjamin's *Some Motifs in Baudelaire*", in: Andrew Benjamin (Hrsg.), *The Problems of Modernity. Adorno and Benjamin*, London, 1989, S. 122-40.

15. Wahrig *Deutsches Wörterbuch*, a.a.O., S. 620.

16. Walter Benjamin, "Der Erzähler", a.a.O., S. 453.

17. Michael Schneider, "Väter und Söhne posthum. Das beschädigte Verhältnis zweier Generationen", in: Schneider, a.a.O., S. 8-64, hier S. 61. Ralph Gehrke bemerkt hierzu, daß Ortheils Buch das einzige sei, in dem sich "eine direkte Verbindung zu den Neurosen der Eltern [...] ziehen" läßt. Gehrke, a.a.O., S. 258.

18. Ebd., S. 10.

Mitteilungen an den Adel modifiziert worden.¹⁹ Nichtsdestoweniger resultierte auch diese Konfrontation in dem Zusammenbruch der Kommunikation, um den es hier geht. Diesen Anteil der Nachgeborenen am Schweigen zwischen den Generationen reflektiert Ortheil an der Verweigerungshaltung seines Erzählers. Ortheils Befund ist, daß die Generation der Nachgeborenen sich in der Ablehnung ihrer Eltern und deren Leiden von ihrer persönlichen Lebensgeschichte abgeschnitten hat. Ein Grund für die Tatsache, daß fast alle Vaterbücher den Tod des Vaters zum Auslöser haben, liegt nicht zuletzt daran, daß der in der verweigten Kommunikation der verschwiegene und verdrängte Konflikt im Verborgenen weiterschwelte und nach dem Tod des Vaters nach Bearbeitung verlangte. Dieser Komplex der unterschwelligen Gegenwart der Vergangenheit ist Ortheils zentrales Thema, das ihm die innere Geschichte der Nachkriegszeit erklärt. In dem zeitgleich mit *Hecke* entstandenen Aufsatz "Suchbewegungen der Lebensklugheit" (KBS, 144-226) interpretiert er die Schreckensvisionen, die sich jede Generation aufs neue entwirft, als Folge des Alptraums des Nationalsozialismus, der "von der politischen Geschichte dieses Landes niemals aufgehoben" wurde. Noch in den politischen Themen der Gegenwart, wie der Sorge um die Ökologie oder die Abrüstung, erkennt er die Präsenz des unter den Teppich gekehrten vergangenen Schreckens:

Die Welt als Katastrophenort voller Schrecken - diese Kulturvision hängt mit der deutschen Nachkriegsgeschichte eng zusammen: sie ist ihr Ergebnis. Was von vielen Älteren als ein verzerrtes, an die Wand gemaltes Bild aufgefaßt wird, ist das Bild eines Schreckens, der aus zweiter Hand bezogen wurde. Die Vergangenheit des Nationalsozialismus lebt in ihm als Alptraum weiter [...]. (KBS, 221)

Wie in der Mehrzahl der Vaterbücher bedeutet die Nacherzählung der Kriegserlebnisse der Eltern in *Hecke* auch eine Wiederanbindung an die eigene Lebensgeschichte.²⁰ Die Überwindung des Schweigens und die versuchte Kommunikation mit einem *lebenden* Mitglied der Familie markiert jedoch einen Wechsel in der Nachkriegsliteratur, da hier der Bruch zwischen den

19. Siehe dazu Gehrkes Ausführungen zu Plessens Roman, Gehrke, a.a.O., S. 89-106.

20. Zur Funktion der Vaterliteratur als Mittel zur Stiftung von lebensgeschichtlicher Kontinuität siehe vor allem Wolfgang Frühwald, "'Vaterland-Muttersprache...' - Zur Tradition der modernen Väterliteratur" in: Karl Ermert, Brigitte Striegnitz (Hrsg.), *Loccumer Protokolle 6*, Loccum, 1981, S. 99-128 und Hinrich C. Seeba, "Erfundene Vergangenheit: Zur Fiktionalität historischer Identitätsbildung in den Vätergeschichten der Gegenwart", in: *The Germanic Review*, 4, 1991, S. 176-82.

Generationen reflektiert und zu bewältigen versucht wird. War einem Teil der Autoren der Väterbücher vorgeworfen worden, in ihrer Ablehnung und in ihrem zum Teil offenen Haß die von ihnen kritisierten Strukturen zu reproduzieren, so besticht *Hecke* dadurch, daß es keinerlei Schuldzuweisung beinhaltet und das sonst verschwiegene oder verneinte Leiden der Kriegsteilnehmergeneration und seine Bedeutung für die Gegenwart zum Thema macht.²¹

Dies bedeutet jedoch keinesfalls, daß Ortheil die Verstrickungen der Eltern des Erzählers beschönigt. Ralph Gehrke hat in seiner ausführlichen Analyse dargelegt, wie behutsam Ortheil seine Figuren in ihrer gesellschaftlichen Umgebung gezeichnet hat.²² Der Vater, dessen Bekenntnis zum Nationalsozialismus eng mit seiner sozialen Herkunft zusammenhängt, und die Mutter, deren Weltsicht von ihrer katholischen Erziehung geprägt ist, werden Ortheil zu idealtypischen Vertretern ihrer Zeit. Beider Lebensgeschichte ist davon geprägt, daß sie keine politische Identität ausbilden, der Vater "las die Pamphlete nicht, er hatte genug mit dem Studium zu tun" (H, 131), während der Mutter die "kategoriellen Mittel" fehlen, um ihre aus persönlicher Betroffenheit und Moral herrührende Opposition auf eine allgemeine politische Ebene zu heben.²³ Gehrkes durchaus richtige Darstellung müßte jedoch im Lichte von Ortheils Beschreibungspoetik ein wenig modifiziert werden. Hier wäre anzumerken, daß auch der Erzähler selbst keineswegs in politischen Begriffen oder Kategorien denkt. Der Erzähler, der in seinem Schreiben dieselbe Absicht verfolgt, wie der Müller in *Fermer*, nämlich an das "in den Dickschädeln verborgene" heranzukommen, enthält sich nicht nur fast jeden Urteils, er läßt die Figuren für sich selber sprechen. Ortheil charakterisiert den Vater und die Mutter anhand ihres sprachlichen Verhaltens, begibt sich in das "innere ihrer Sprachen".²⁴ In der Gegenüberstellung der Sprache des Vaters und der Mutter sowie in der Sensibilität der Mutter für sprachliche Nuancen und in der Betonung des Schauens für die Erfahrung, die in enger Beziehung zu *Fermer* steht, wird deutlich, daß die Mutter in ihrer Vorkriegsgestalt hier als Vorbild und Vorläuferin der erzählerischen Sensibilität des Sohnes erscheint.

21. Siehe dazu Schneider, "Über die Außen- und die Innenansicht eines Selbstmörders. Notwendige Ergänzungen zu Bernward Vespers *Die Reise*", a.a.O., S. 65-79, bes. S. 71f und Gehrke, a.a.O., S. 258.

22. Siehe Gehrke, a.a.O., bes. S. 221-29 und 239-43.

23. Siehe Gehrke, a.a.O., S. 222.

24. Siehe auch Gehrke, a.a.O., S. 239ff.

Schreiben und Schauen - *Hecke* im Kontext

In *Hecke* werden mehrere Motive aus *Fermer* wieder aufgenommen und weitergeführt. Da ist zum Einen das Motiv der genauen Erfassung der Umwelt und der Geschichte mittels künstlerischer Reproduktion, die Verbindung von Kunst und Geschichtsschreibung. Auch das Motiv der identitätsstiftenden Geselligkeit wird wiederholt. Als die Mutter für einige Tage ihren Theologie studierenden Bruder in Freiburg besucht, trifft sie auf eine Gruppe gleichgesinnter Studenten, die, genau wie sie, Suchende sind und diese Suche im Gespräch und im Studium vorantreiben: "[...] plötzlich begriff meine Mutter, welche Macht in scheinbar unbedeutenden Texten verborgen sein konnte. [...] Die einfachsten Worte und Sätze gewannen auf diese Weise an Gehalt." (H, 175) Die in Gespräch und Lektüre nach einer Alternative zur herrschenden Zeitströmung suchende Gruppe von Studenten ist ein Nachbild von Walter Benjamins Ideal einer studentischen Gemeinschaft, die einer "Kultur des Gesprächs" verpflichtet sei, und das er der Erfahrung des Hochschulstudiums entgegensetzte. Nicht zufällig findet sich diese Erwähnung von Benjamins idealistischer Vorstellung neben Schellings Geselligkeitstheorie in Ortheils Aufsatz "Suchbewegungen der >Lehrjahre<", in dem er die Wurzeln seines eigenen Bildungsweges zurückverfolgt.

Das genaue Hinsehen und Hinhören, die Wichtigkeit des Details, und des vorsichtigen Sprechens, das die Erzählung als Ganze vorführt, wird auf der Handlungsebene anhand mehrerer Figuren illustriert. Da ist zum Einen Katharinas Bruder Carl, der Theologie studiert. Der Unterschied zwischen Prediger und Redner, den Carl macht, erläutert ein weiteres Mal den Erzählansatz des Buches:

Die Prediger [...] sollten sich nie in den Mittelpunkt stellen [...]. Daher sollen sie nicht betören, [...] sie sollen nicht spielen mit ihrem Ausdruck. Das alles ist vielmehr die falsche Kunst der Redner. Die Redner vermögen nie, zu predigen. Aber sie versuchen unablässig den Eindruck zu erwecken, als predigten sie. Doch sie drehen sich nur wie der Kreisel auf der Stelle [...]. Anders die Prediger! Sie stimulieren sich nicht [...]. Sie stellen nur bereit; nun müssen die Zuhörer das ihre tun." (H, 176-7)

Dies ist nicht nur ein Kommentar zur Redeweise der Nazis, der sich später in Katharinas Anschauung Hitlers wiederholt, sondern auch ein Echo der vorher vom Erzähler zitierten Worte Montaignes.

Des weiteren ist da der Maler Hacker, der vom Erzähler so eingeführt wird: "[...] er sprach langsam und meist schaute er einen dabei an, als suche er nach den Wirkungen, die seine Sätze hinterließen. [...] Er versuchte ehrlich zu sein und er litt unter den Redensarten, mit denen die Dorfbewohner ihre Erzählungen ausschmückten." (H, 97-8) Diese Ruhe garantiert dem Maler die "Auffindung des richtigen Blickwinkels". Schließlich ist da Katharina selbst. An dem Kontrast zwischen ihrer Beobachtungs- und Erzählweise vor und nach den Erfahrungen des Krieges lassen sich die Anstrengungen des Erzählers (wie des Autors) exemplarisch ablesen. Das Sprechen der Mutter hat nach dem Krieg den einzigen Zweck in der Verdeckung und Beherrschung des Geschehenen und ist somit nur eine weitere Variante des später zwischen Mutter und Sohn ausbrechenden Schweigens: "Meine Mutter hat keinen Sinn für Pausen, [...] Sie versteht ihre Bedeutung nicht. Sie glaubt, daß Pausen zwischen den Sätzen Lücken aufreißen." (H, 20) Diesem unablässigen Sprechen ist das immer wieder unterbrochene und wieder aufgenommene, ständig pausierende Schreiben des Sohnes entgegengesetzt.

So ist das eigentliche Thema von *Hecke* die Sprache. In der Suche nach der angemessenen Sprache und Sprechhaltung steckt auch die Frage nach dem Umgang mit Geschichte. Ziel des Erzählers ist nicht die Befreiung von der Last der Geschichte, sondern die produktive Aneignung und die Rettung vor dem Sog des Vergessens. Indem er seiner Mutter die Geschichte aus der Hand nimmt und zu seiner eigenen macht, beendet er seine vorherige Verweigerungshaltung: "Ich brauchte mir nicht mehr die Ohren zuzuhalten, ich brauchte nicht mehr davonzulaufen." (H, 302) Diese Rettung der Geschichte ist abhängig von der Aufgabe der Nullpunktfiktion der Nachkriegsgeborenen, die den Blick auf die Kontinuitäten versperrt. Die Aneignung der Geschichte ist über das persönliche hinaus ein Stück Landeskunde, versinnbildlicht im wiederholten Motiv des Landvermessers.

Das Landvermessermotiv, in *Fermer* noch als der Ursprung der Kunst bezeichnet, wird in *Hecke* aufgespalten in eine Dichotomie von Realität und Kunst, wobei das eine Prinzip der Nutzbarmachung und Veränderung dient, das andere aber der Erklärung und dem Verständnis. In Katharinas Urteil über Henner, er führe nur Reparaturen aus und verlöre den Überblick, wird offensichtlich, wem Ortheil den Vorrang gibt. In Katharinas Konzentration auf die Ausmalung der näheren Umgebung, die erst ihren Blick bildet und schärft, mittels dessen sie in der Lage ist, sich auch in der großen Welt zurechtzufinden und diese zu durchschauen, wiederholt Ortheil Siegfried Lenz' Vorstellung, "daß Weltkunde mit Heimatkunde beginnt".²⁵ Nichtsdestoweniger tut sich in der Dichotomie der von Henner und Katharina vertretenen Welt-Anschauungen eine schon in *Fermer* anklingende Aporie in Ortheils Kunstauffassung auf. Der Widerspruch zwischen Realität und Poesie wird in *Fermer* überwunden durch den rechten, d.h. konstruktiven Blick und die schöne Geselligkeit, die wiederum eine poetische, in Literatur verwirklichte Utopie ist. Wird die Integration der Poesie in das Leben in *Fermer* erkaufte durch das Exil und durch ein Kunstideal, daß quasi zum Kunstmachen aufruft, so tritt in *Hecke* der Widerspruch zwischen Realität und dem Widerstandspotential in der Kunst durch die historischen Gegebenheiten voll ins Bild. Dies wird auch deutlich auf der Gegenwartsebene des Textes. Der Erzähler, von klein auf an die Schrift mehr als an die Sprache gebunden, braucht diese wie das tägliche Brot, denn "erst das Schreiben verankert die Tätigkeiten in meinem Bewußtsein". (H, 18) Dies ist die ultimative Konsequenz der in *Fermer* beschriebenen Möglichkeit der Rettung der Poesie in die Wirklichkeit, das zwanghafte tägliche Aufschreiben des soeben Erlebten als Punkt der Sinnstiftung und Ichwerdung. Man muß nicht erst dieses Motiv von der erzählten Geschichte abkoppeln, um zu dieser Interpretation zu gelangen. Das Thema der Befreiung, der Öffnung, eines von Ortheils zentralen Themen, findet sich in *Hecke* auf der Ebene des Erzählens, wie des Erzählten. Während die Befreiungsbewegung des Sohnes mittels künstlerischer Mittel gelingt, unterliegt die der Mutter den historischen Gegebenheiten, die diese nicht nur zunichtemachen, sondern bis in den Ansatz hinein zerstören. Die Befreiung von der Abhängigkeit der Mutter-Sprache wird erreicht im Schreiben und durch das Schreiben. Die Bewußtwerdung des unbewußten bzw. verdrängten Mutter-Sohn-Verhältnisses folgt der Freudschen Prämisse "Wo Es war, soll Ich werden". Der Sohn erlangt sein Ich im täglichen

25. Siegfried Lenz, *Heimatismuseum*, München, 1981, S. 15.

Schreibprozeß. Konsequenterweise endet fast jedes Kapitel mit der Formulierung "ich schrieb" als fundamentale Bestätigung des eigenen Daseins.

Die Selbstschaffung des Erzählers im Erzählen ist ein anderes von Ortheils beherrschenden Motiven. Hand in Hand damit geht die Betonung der Sprache und die traumatische Erfahrung der Sprachlosigkeit. *Hecke* ist, wie schon *Fermer*, ein Ringen um Ausdruck, um Sprechenkönnen, um die angemessene Sprache für eine Erfahrung. Daß der Sprecher im Sprechen bzw. Schreiben entsteht, und daß daraus ein kontinuierliches Weitersprechen fast zwanghaft nötig wird, ist eine grundlegende Erfahrung aller Ortheilschen Texte. Von *Hecke* an sind alle Ortheilschen Romane Ich-Erzählungen analytischer Natur, in denen der Erzähler seiner Geschichte nachforscht.

Abschied vom Vorbild Handke

Wie schon *Fermer* enthält auch *Hecke* einen impliziten Kommentar zu Peter Handke. Der Erzähler bemerkt über die Berliner Tagebuchnotizen seiner Mutter, die "auffällig jenen in Peter Handkes Journalen gleichen":²⁶ "An solche Angaben hefteten sich keine Erfindungen, sie forderten nicht dazu auf, noch etwas hinzuzutun; sie zeigten, daß man angekommen war." (H, 21). Dieser Befund gleicht exakt jenem, den Ortheil in dem Essay "Suchbewegungen der Literatur" über Handkes *Die Lehre der Sainte-Victoire* macht: "Wahrhaftig, da ist einer angekommen. >*Nunc stans*<, der Augenblick der Ewigkeit." (KBS, 35) In *Hecke* wird dieser Moment des Angekommenseins durch den historischen Kontext unterhöhlt, im Angesicht der darauffolgenden Schrecken einer fundamentalen Verunsicherung gegenübergestellt. In dem Essay heißt es weiterhin: "Ich selbst will gleich sagen, daß ich Handke nicht recht vertraue. [...] eher könnte man sagen, ich glaube ihm nicht." (KBS, 36) Was Ortheil Handke nicht abnimmt, ist dessen Ansinnen nach Vollendung der Suche, nach der Fülle des Augenblicks. Für Ortheil ist Handkes Tendenz zum Mystizismus, seine Annäherung der Literatur an die beschwörende Priesterrolle ein Widerspruch zu

26. Beatrice v.Matt, "Geschichte einer Befreiung", *Neue Zürcher Zeitung*, 1.11.1983.

den weltlichen Gegebenheiten. In Handkes Ansinnen "gehen wir wirken" offenbart sich für Ortheil eine Schließungstendenz, der er in seinem eigenem Schreiben zu entgehen sucht. Der "große Bogen" den das Handkesche Ich in *Die Lehre der Sainte-Victoire* beschreibt, ist in Ortheils Augen "der hörige Bestandteil einer vorgegebenen Suche", die nach jenen Augenblicken trachtet, "in denen [das Ich] sich als gefüllt (>stolz<) präsentieren" kann. (KBS, 38)²⁷ Ortheils eigenes Schreiben, wie schon in *Fermer* zu sehen war, ist in seiner Blickverhaftetheit, seinem visuellen Sinn und seiner Detailgenauigkeit in weiten Teilen von Handke beeinflusst. Dies resultiert nicht nur in den charakteristischen Befeigungsbewegungen von einer literarischen Vaterfigur, sondern auch in der Reflektion über den eigenen Standort als Schriftsteller. Für Ortheil ist das Notieren der Welt, der "unablässige Strom von Beobachtungen, Skizze, eine manisch vorangetriebene Vereinzelung, die [...] zu Geschichten treibt" (KBS, 38), ein prinzipiell unabschließbarer Prozeß, wenn ihm auch Schließungsabsicht innewohnt. Dieses Paradox, aus dem sich ein Aspekt des Ortheilschen Dranges nach Offenheit speist, korrespondiert mit Adornos Kritik des "Absoluten" in der Philosophie, die Ortheil in seinem Essay über seine eigenen schriftstellerischen Wurzeln, "Suchbewegungen der >Lehrjahre<, zitiert:

Philosophie, wie sie nach allem allein zu verantworten wäre, dürfte nicht länger des Absoluten sich mächtig dünken, ja, müßte den Gedanken daran sich verbieten, um ihn nicht zu verraten, und doch vom empirischen Begriff der Wahrheit sich nichts abmarkten lassen. Dieser Widerspruch ist ihr Element. (KBS, 64)

Hier ist auch ein Grund für die prinzipielle Offenheit der Ortheilschen Texte zu suchen, die sich in deren textueller Unabschließbarkeit offenbart. Wie schon bemerkt, läuft die logische Fortführung von *Fermers* Selbstfindung im Dialogischen auf einen kontinuierlichen Sprechakt hinaus. *Hecke* weist das selbe Paradox auf. Auf der Erzählebene gibt es einen Erzähler, der sich seiner eigenen Person nur durch Schreiben vergewissert, ja im Schreiben dieses Textes eine neue Identität, abgekoppelt von der Mutter, erlangt. Diese Kontinuität pflanzt sich auf die textuelle Ebene fort. Das Buch endet mit der Ordnung des Textes durch den Erzähler, der es seiner Mutter zur Lektüre

27. Siehe auch Ortheils Essay "Das Kalkutta-Programm", a.a.O., S. 35: "Die Kunst soll bleiben, was sie war. Wir wünschen uns ihre hehre Fülle zurück, mögen wir noch so verzweifelt in den Redaktionstuben sitzen und mag uns die 'Langsame Heimkehr', wenn wir es bloß zugeben könnten, am wenigsten einleuchten."

hinterläßt und der Vorstellung, daß die Mutter das Aufgeschriebene lesen wird. Damit wären wir auf einer Rezeptionsebene, die den Kreis zum Anfang schließt. Von daher ist die angedeutete Auflösung der Isolation des Erzählers am Ende der Erzählung nicht völlig glaubhaft. Diese Kreisstruktur wird sich in Variationen in allen folgenden Texten Ortheils wiederfinden.

Wir haben gesehen, wie Ortheil sich in *Fermer* von der Neuen Subjektivität und der Neuen Innerlichkeit freizuschreiben suchte, indem er die Schreibweise der Neuen Innerlichkeit und den gesellschaftlichen Blickwinkel der Neuen Subjektivität zusammenzubringen trachtete. In *Hecke* findet er zu einer Schreibweise, die, indem sie die Verletzungen des Subjekts an gesellschaftlichen Prozessen und geschichtlichen Bedingungen festzumachen sucht, gleichzeitig subjektiv und repräsentativ zu sein vermag. Der Rekurs auf das erzählende, erkundende Subjekt bedeutet gegenüber *Fermer* eine Reflexion des eigenen Standortes als Erzähler.

Autobiographie und Landeskunde

Hecke ist ein offensichtlich autobiographisches Buch. Der Ort Wissen an der Sieg ist das Vorbild für Knippen und auch das Gehöft Hecke existiert.²⁸ In einer Rezension heißt es: "Als 1983 Hanns-Josef Ortheils Erzählung *Hecke* erschien, begann ein ganzer Ort, ein Buch zu lesen [...]"²⁹ Verschiedene Motive des Buches ziehen sich durch Ortheils gesamtes Schreiben. Die Figur des Pianisten, bekannt aus *Fermer*, wird auch in *Schwerenöter*, Ortheils drittem Roman, wieder auftauchen. Die Figur des väterlichen Geodäten wird ihm in seinem bisher letzten Roman *Abschied von den Kriegsteilnehmern* zum Symbol für sein eigenes Schreiben werden. Die Granate, die in *Hecke* das zweite Kind trifft, tötet in *Fermer* den Vater des Müllers, in einem abgelegenen Gehöft, dem in *Hecke* nicht unähnlich. Schließlich das Motiv des Nachgeborenen, der das Erbe der vier toten Brüder unsichtbar als ständige Lebensanforderung mit sich herumschleppt, das zum zentralen Motiv von *Abschied von den Kriegsteilnehmern* werden wird. *Schwerenöter* trägt die Widmung

28. Siehe Gehrke, a.a.O., S. 245.

29. Michael Raab "Gezwungen, von innen zu leben", *Vorwärts*, No. 31, 2.8.1986. S. 40-1.

"Meinen Brüdern". Der aus dem Erbe der Lebensanforderung der toten Brüder resultierende Ehrgeiz des Erzählers in *Hecke* spiegelt sich in Ortheils Schreiben wieder, in seinem Versuch, bundesdeutsche Gesellschaftsgeschichte und Literaturgeschichte mit persönlicher Geschichte zu verbinden.

Dennoch ist der namenlose Erzähler in *Hecke* nicht völlig identisch mit der Person des Autors. *Hecke* unterscheidet sich von den meisten Texten der Autobiographie-Welle der siebziger und frühen achtziger Jahre, wie auch von den meisten Texten der sogenannten Väter-Welle durch den Kunstanspruch, den hohen Grad an Konstruktion und den symbolischen Gehalt. Über das Verhältnis von Ortheils autobiographischem Schreiben zu diesen Texten wird an späterer Stelle noch zu reden sein. Hier nur soviel, daß es Ortheil im Gegensatz zu Texten wie Härtlings *Nachgetragene Liebe*, Meckels *Suchbild* oder Karin Strucks *Mutter* nicht in erster Linie um seine persönliche Herkunft und Authentizität geht.³⁰ Der Erzähler in *Hecke* ist trotz der autobiographischen Motive eine fiktionale Figur und auch das Westerwalddorf Knippen ist nicht völlig identisch mit dem Ort Wissen an der Sieg. Ein Beispiel mag dies illustrieren. Ein Lehrer in Wissen "korrigierte mit Rotstift alle Abweichungen von der historischen Wahrheit und meinte, man solle diese Verbesserungen doch bei einer Neuauflage berücksichtigen".³¹ Dieser Anspruch an historische Akkuratess in Romanen, die Geschichte zum Thema haben, ist nicht untypisch.³² Es geht Ortheil genausowenig um die akkurate Abbildung des Tatsächlichen wie um persönliche Authentizität, sondern um symbolische Wahrheit. Nämlich um die Erkenntnis, daß auch im Jahre 1983, fünfzig Jahre nach Hitler, Schreiben in Deutschland sich von diesem geschichtlichen Ort herleitet und das die "Gnade der späten Geburt" eine Selbsttäuschung der Nachgeborenen ist.³³

30. Die auf der Hand liegende Frage "ob Ortheil einem Trend gefolgt sei - nach der Vater - nun die Mutter Recherche", beantwortete Hans Bender in der *Süddeutschen Zeitung* abschlägig, da Ortheil "sein Motiv so ernst, sein Engagement so wichtig genommen hat". Hans Bender "Rechercheur, Nachkomme, Sohn", *Süddeutsche Zeitung*, 12.10.1983.

31. Michael Raab, a.a.O., S. 40..

32. Alfred Döblin antwortete auf die Anschuldigung, sein Roman *Das Land ohne Tod* weiche in der Darstellung der südamerikanischen Jesuitenmission von den historischen Fakten ab: "[...] der geschichtliche Roman ist erstens Roman und zweitens und, so oft man will, Roman", Döblin: "Der historische Roman und wir", in: *Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur*, Olten und Freiburg im Breisgau, 1989, S. 291ff.

33. Dieser Befund und Ortheils Bemühen um einen Diskurs gegen das Vergessen im Erzählen haben ihm einen Eintrag in dem Band *Gegenwartsliteratur seit 1968* beschert. Klaus Briegleb, "Weiterschreiben! Wege zu einer deutschen 'Postmoderne'", in: Klaus Briegleb, Sigrid Weigel (Hrsg.) *Gegenwartsliteratur seit 1968*, München, 1992, S. 340-81, hier S. 379.

Die Form der detektivischen Ich-Erzählung bedeutet aber mehr als nur die Integration postmoderner Formspielereien. Diese Form ist für Ortheil die noch verbliebene Möglichkeit, nach dem Zusammenbruch des repräsentativen Schreibens in der dritten Person gesellschaftliche Prozesse in relevanter Form wiederzugeben. Die Erfahrung des Verlustes des gesellschaftlichen Überblicks und die daraus resultierende Bedrohung des traditionellen Erzählens führte zu einer der großen Literatur-Debatten der siebziger Jahre um den Realismus. Ausgegangen war diese Diskussion von der Erklärung, das Subjekt als geschichtliches Phänomen hätte sich überlebt und sei nicht mehr repräsentativ, somit könnte nicht mehr im eigentlichen Sinne erzählt werden.³⁴ Die Todeserklärung des Subjektes als repräsentativer Einheit in der Literatur resultierte dialektischerweise in einer Flut von autobiographischer Ich-Literatur. Diese stand auch, sowohl in ihrer Subjektbezogenheit, als auch in ihrer Abwendung von traditionellen Gestaltungsformen in einem direkten Bezug zum "Tod der Literatur" der in der Studentenbewegung ausgerufen worden war und der zu einer "Krise des Erzählens" führte.³⁵ Während Bernd Neumann auf die lange Tradition der Verbindung zwischen Roman und Autobiographie seit Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser* verwies und das bis in die späten siebziger Jahre boomende autobiographische Schreiben analog zur Lösung der Krise des Romans im 18. Jahrhundert sah, ist die Kunst- und Formlosigkeit vieler autobiographischer "Verständigungstexte" als "herrschende Ideologie des ästhetischen Nulltarifs" heftig kritisiert worden.³⁶ Ortheils autobiographisches Schreiben spiegelt diese Spannung, da es einerseits das Vorhaben des "neuen autobiographischen Romans, zugleich soziale Geschichte zu schreiben" aufnimmt und andererseits in seiner extremen Kunstbezogenheit und Strenge die siebziger Jahre weit hinter sich läßt.

Dies ist die andere Seite von Ortheils Schreiben in der ersten Person. In der Verbindung von Ich-Erzählung und autobiographischem Schreiben entsteht ein zeitverbundenes Erzählen, das, indem es

34. Siehe dazu Keith Bullivant und Klaus Briegleb: "Die Krise des Erzählens - <1968> und danach", in: Briegleb, Weigel, a.a.O., S. 302-39.

35. Siehe Kapitel 1, S. 65 und Fußnote 37 und F.Michael Kümmel: "Eine (sich) erinnernde Literatur. Versuch einer literaturtheoretischen Einordnung des autobiographischen Schreibens der siebziger Jahre", in: *Die Horen*, 4, 1988, S. 9-18, bes. S. 9f.

36. Siehe Bernd Neumann: "Die Wiedergeburt des Erzählens aus dem Geist der Autobiographie?", in: *Basis* 9, Frankfurt/M., 1979, S. 91-121, bes. S. 100f und Reinhard Baumgart: "Das Leben - kein Traum? Vom Nutzen und Nachteil einer autobiographischen Literatur", in: Herbert Heckmann (Hrsg.), *Literatur aus dem Leben*, München, 1984, S. 8-28, bes. S. 11ff.

autobiographische Elemente fiktionalisiert und symbolisch überhöht, versucht, den gesellschaftlichen Anspruch des Romans über dessen oft propagierten Verfall hinaus aufrechtzuerhalten. Das fiktionalisierte Autoren-Ich fungiert dabei quasi als Sonde, als Austragungsort gesellschaftlicher und geschichtlicher Prozesse. Dies ist ein hoher Anspruch von Ortheils Seite, der seine schriftstellerischen Ambitionen deutlich macht. Hier stoßen wir auch auf Ortheils pekuliären Begriff der Heimatkunde. Ortheil selbst hat die Suche nach der "poetischen Heimat", wie schon erwähnt, als ein Zentrum seines Schreibens bezeichnet. Dieser Begriff bezeichnet keinen romantischen Fluchtort, sondern den Versuch, die Grenzen des Heimatlandes poetisch aus- und nachzuziehen. Das bedeutet Landesbeschreibung, schriftstellerische Landeskunde. Dazu gehört, wie in *Fermer* und *Hecke* zu sehen ist, die Frage nach dem Ort der Poesie in der Realität.

Heimat

>Heimat< ist ein häufig benutztes Wort in *Hecke* und bezeichnet dort den Ort des Aufwachsens. Für die Mutter ist es der Ort Knippen mit seiner Umgebung und für den Erzähler das Haus und der Garten, in denen er aufgewachsen ist. Hermann Bausinger beschreibt das ideologische Konzept Heimat, das sich im 19. Jahrhundert im Anschluß an den industriellen Umbruch und der damit einhergehenden einsetzenden Entfremdung herausbildet, als einen "Kompensationsraum [...] in dem Versagungen und Unsicherheiten des eigenen Lebens ausgeglichen werden".³⁷ In *Hecke* ist es charakteristischerweise der ortsfremde Maler Hacker, der die ganze Heimat aufzeichnet und während des Erzählens der Vergangenheit nostalgische Anwandlungen bekommt: "Verstehst du, das alles gibt es nicht mehr. Uns traf viel mehr als ein zu verschmerzender persönlicher Verlust; wir sind verarmt, wir verloren unseren Weg im Dunkeln.". (H, 110) Auf diese Quintessenz jeglicher sentimental Nostalgie reagiert der Erzähler mit Irritation und Mißtrauen, genau wie auf die Erzählungen der Mutter: "Ich hörte ihm gern zu, aber ich mochte es nicht, wenn er es sich in

37. Hermann Bausinger, "Heimat in einer offenen Gesellschaft", in: *Heimat, Analysen, Themen, Perspektiven*, Bonn, 1990, S. 76-90, hier S. 80.

Allgemeinheiten bequem machte." (H, 111) Auch die Erzählungen der Mutter über die Vergangenheit des Dorfes generieren einen nostalgischen Kompensationsraum, der keine Bindung zur Gegenwart aufweist: "Sie starrte hinab ins Tal und begann zu erzählen, und plötzlich belebten sich die neumodisch-verfransten Gegenstände, man übersah die Campingwagen und dachte sich in eine ganz andere Zeit zurück." Darauf reagiert der Erzähler mit einem ärgerlich-abwehrenden: "Nein - ich wollte von diesen Täuschungen nichts wissen!" (H, 242) Auch das am Beginn des Buches schon mit einem Fragezeichen versehene "Heimatgefühl" des Erzählers beim Betreten des Hauses stellt sich im Laufe des Buches als problematisch heraus, da das Haus eine trügerische Idylle darstellt, die mit dem Preis des Schweigens über die Vergangenheit erkaufte ist. Signifikanterweise hält er sich während der Abwesenheit seiner Mutter wenig im Hause auf, sondern zieht "an den Abenden in das kleine Blockhaus, das ich mir vor einigen Jahren im oberen Teil des Waldes errichtet habe". (H, 11-12) Am Ende verläßt er das Elternhaus, um seiner Mutter die niedergeschriebene Geschichte zur Lektüre zu hinterlassen. Die Niederschrift dieser Geschichte stellt eine wahrhaftigere Form der Heimatkunde (die immer auch Erkundung ist) dar, die die Augen nicht vor den geschichtlichen Wunden und dem Schmerz verschließt. Dazu gehört auch, daß trotz der Wiederanbindung an die vorher zurückgewiesene Familiengeschichte der Kontinuitätsbruch, den der Krieg und seine Folgen darstellen, nicht beseitigt, sondern akzeptiert wird. Keine Nostalgie also, sondern ein konstruktives Bemühen, das bewußt alle Aspekte des Raumes und der Zeit einschließt und das sich wohl adäquat mit dem Begriff der Landeskunde beschreiben läßt.

Landeskunde bedeutet immer auch die Frage nach der geistigen Herkunft. Die Verbindung von Landesgeschichte und Literaturgeschichte beinhaltet auch die Suche nach den geistesgeschichtlichen Wurzeln. Die in beiden Texten vollzogene symbolische Verbindung von Kunst und Landvermessung schaffen einen Begriffsraum, in welchem dem Erzähler die Aufgabe zukommt, die Dimensionen des Landes mittels Schreiben abzuschreiten. Ortheils Begriff der poetischen Heimat hat noch eine weitere Dimension. Es ist vielfach betont worden, daß die Heimat ein Begriff ist, der erst mit dem Verlust derselben entsteht, "denn um über Heimat zu schreiben, muß sie schon verloren sein [...]. Es muß, mit anderen Worten, Heimweh geben".³⁸ Jean Améry

38. Friedrich A. Kittler, "De Nostalgia", in: Hans-Georg Pott (Hrsg.), *Literatur und Provinz. Das Konzept 'Heimat' in der neueren Literatur*, München, 1986, S. 153-68, hier S. 153.

schreibt in seinem Essay "Wieviel Heimat braucht der Mensch?": "Man muß Heimat haben, um sie nicht nötig zu haben."³⁹ Die Suche nach der poetischen Heimat schließt immer auch die Frage nach dem Ort der Kunst in der Welt mit ein. *Fermer* und *Hecke* sind Texte, für die die Idee des Widerstandes mittels Kunst zentral ist, sowohl auf inhaltlicher, wie auf textueller Ebene. Je mehr es dem suchenden Subjekt der Ortheilschen Texte mißlingt, in seiner Welt einen Raum für sein künstlerisches Dasein zu finden, desto mehr verlagert sich die Suche nach der poetischen Heimat auf die textuelle Ebene. Hier wird die Vorstellung von der poetischen Heimat schließlich mit dem Begriff konvergieren, dem Heimat immer schon eine verlorene ist, so daß den Texten schließlich die Aufgabe zukommt, dieses Verlorene (wieder)herzustellen. Zur poetischen Heimat wird der Text selbst, der dem Subjekt Ort und Zuhause bietet, ohne daß der Anspruch des gesellschaftlichen Schreibens aufgegeben wird.

Dieses Spannungsverhältnis zwischen dem repräsentativen Anspruch des künstlerischen Blicks in Bezug auf Landesbeschreibung und der Erfahrung der Ortlosigkeit der Kunst in der Realität wird zum zentralen Themenkomplex in Ortheils dritten und umfangreichsten Roman *Schwerenöter* werden.

39. Jean Améry, "Wieviel Heimat braucht der Mensch?", in: Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne*, Stuttgart, 1977, S. 74-101, hier S. 79.

Das Fatale an Romanen ist, daß sie
zuviel Sinn ergeben. Die Wirklichkeit
ergibt nie einen Sinn.

Aldous Huxley, *Das Genie und die Göttin*

Kapitel 3:

How German is it? - *Schwerenöter*

*Schwerenöter*¹ ist Ortheils ambitioniertestes und ausladendstes Buch. Es verbindet den Versuch, bundesrepublikanische Zeitgeschichte anhand der Lebensgeschichte eines Zwillingspaars zu erzählen mit der Erkundung der *Conditio Germaniae*, der deutschen Seele. Die Zwillingbrüder Johannes und Josef (!), geboren in den Kindertagen der jungen Bundesrepublik, erfahren die gesamte Nachkriegsgeschichte am eigenen Leibe. Dabei setzen sich geschichtliche Ereignisse ins Privatleben fort, hinterlassen dort nicht nur ihre spürbaren Spuren, sondern wiederholen sich geradezu, bilden sinnhafte Parallelen. So kommt es zum Beispiel in der Familie, die sich in der räumlich beengten Nachkriegszeit eine Wohnung mit mehreren anderen teilen muß, zu Versorgungsengpässen, da die alleinstehende Mutter sich nicht in der Lage sieht, ihre vaterlosen Kinder durchzubringen. Doch da gibt es hilfreiche Freunde:

Als Theo bemerkt hatte, wie es um uns stand, richtete er mit seinen Freunden *die Luftbrücke* ein. Wir wurden zum umzingelten Territorium erklärt. Der Feind stand in Gestalt kriegsverwundeter und migräneleidender Mitbewohner direkt vor unserer Tür. [...] Beinahe täglich trafen nun die größeren und kleineren *Hilfspakete* ein. (Schw, 41)

Gehorcht diese Parallelisierung von Landesgeschichte und Lebensgeschichte noch dem interpretativen Spieltrieb der Akteure ("Nebellampen eingeschaltet' brüllte Theo, und ich rasselte vergnügt, 'die Leuchtzeichen funktionieren!'", Schw, 41), so stellt sich im Fortgang der Erzählung diese Parallelführung als ein Grundzug der Romangestaltung heraus. Als die Beziehungen innerhalb

1. Hanns-Josef Ortheil, *Schwerenöter*. Roman, München, 1987, Zitate wie folgt: (Schw, Seitenzahl).

der Wohngemeinschaft sich abkühlen, führt dies zum "*kalten Krieg*" (Schw, 67), und das Baumhaus, das sich die Brüder in ihrer Internatszeit mit einem Freund bauen, ist einem Wachturm an der Zonengrenze nicht unähnlich:

Den schmalen Landstreifen, der sich seitlich der Landstraße bis zur Höhe der Hügelkuppe hinzog, bezeichneten wir als *Grenzstreifen*; er war der Übergang in eine andere, freiere Welt, die sich in Gestalt des Dorfes gleich hinter der Hügelkuppe anschloß. Vor unseren Augen aber lag die *Insel* der Abtei und des Internates [...]. (Schw, 221)

Als dann ein Freund von diesem Baumhaus in der Nacht des Mauerbaus den Internatsschläfern mit einer Taschenlampe die Nachricht zumorst, können die Brüder dies auf ihren eigenen Erfahrungshintergrund beziehen:

"*Die Grenze...*", murmelte ich entschlüsselnd, '*die Grenze* ist [...] durch Stacheldraht gesperrt, irgend jemand ist *eingeschlossen* und kann nicht hinaus...'. Hatte man etwa unser Versteck aufgetan, hatte man es abgeriegelt, saß Peter nun, eingeschlossen oder gefangen, in der Kanzel? Vielleicht [...] hatte man die *Insel* der Abtei durch besondere Maßnahmen vom *Grenzstreifen* des Wäldchens getrennt? (Schw, 223)

***Schwerenöter* als Zeit- und Schelmenroman**

Die Spiegelung von Ereignissen der 'großen' Geschichte an den persönlichen Erlebnissen lassen schnell den Eindruck entstehen, als solle hier stichwortartig im Vorübergehen die gesamte bundesrepublikanische Geschichte abgehakt werden. Der Versuchung, *Schwerenöter* als "Roman der Bundesrepublik" zu sehen, ist dann auch fast das gesamte Feuilleton verfallen.² Dazu verleitet nicht nur das Schriftbild des Romans, das wesentliche Signalworte, Begriffe und Namen in Kursivschrift abbildet, wie an den obigen Zitaten deutlich wird. Auch der Text an sich bietet sich in seiner Fülle von Verweisungen, Parallelen und Symbolen für diese Interpretation geradezu an. So kann man das Brüderpaar am Beginn des Romans stellvertretend für das gesplante Deutschland

2. "Nachkriegs-Digest", der Titel der Rezension Martin Ebels in der badischen Zeitung, 17./18.10.1987, kann als Zusammenfassung des Tenors fast sämtlicher Rezensionen gelten.

ansehen. Und wirklich wehrt sich Johannes, der sich mit der ersten Zeile Adenauer zum Mentor wählt, gegen die *Wiedervereinigung* mit seinem Bruder, als er einige Zeit allein bei einer Tante verbracht hat. (Schw, 123) Auf diese Weise kann man, wie es die Kritik getan hat, die Lektüre des Romans als Wiedererkennungsspiel betreiben. Die Art und Weise, wie hier anhand von Schlagworten die gesamte Nachkriegsgeschichte künstlich aufbereitet und abgebürstet zu werden scheint, ist dann auch heftig kritisiert worden:

Der Roman liest sich, als hätte Ortheil zwei chronologische Tabellen angelegt: auf der linken Seite die zu erzählende Biographie der Zwillingbrüder, auf der rechten die wichtigsten Ereignisse und Namen aus der Geschichte der Bundesrepublik; als hätte er dann die verschiedenen Blöcke ineinandergeschoben und sorgfältig zusammengeschräubt.³

Allgemein war die (zeitungs)kritische Reaktion auf *Schwerenöter* eher gedämpft bis ablehnend, da fast überall der Roman an den Erwartungen der Rezensenten nach *dem* bundesrepublikanischen Zeitroman gemessen wurden, den der Verlag aus verkaufsfördernden Gründen angekündigt hatte. Allerdings wurde dabei übersehen, daß *Schwerenöter* die übliche Form der Brechung zeitgeschichtlicher Strömungen und Ereignisse am Romanpersonal eher parodiert. Laut Thomans Manns Beschreibung des Zeitromans soll dieser die Begebenheiten der Zeitgeschichte ins Symbolische steigern und überhöhen.⁴ Die fortwährende Parallelisierung der geschichtlichen Ereignisse in der Lebensdarstellung des Ich-Erzählers Johannes läßt jedoch eher den entgegengesetzten Eindruck entstehen, daß diese erzwungene Symbolik die Weltgeschichte banalisiert. Zudem wird die Symbolik auch nicht durchgängig beibehalten. Das Brüderpaar Johannes und Josef steht nur zu Beginn des Romans für die deutsche Spaltung, später vollzieht sich an ihm die Gegenüberstellung von konservativer CDU-Politik zu fortschrittlicher SPD-Politik; während Johannes sich mit Adenauer identifiziert, wählt sich Josef Willy Brandt zum Vorbild. Anstatt die formale und sprachliche Gestaltung von *Schwerenöter* an seinem Vorgänger zu messen und zu beklagen, daß Ortheil "nur ganz selten einmal [...] etwas von jener Suggestivität zurück [gewinnt], mit der er uns (denken wir an "Hecke") einmal in die Geschichte einer Verstörung

3. Siehe Ulrich Greiner, "Schwerenöter in Not", *Die ZEIT*, 9.10.1987, Literaturbeilage, S. 7. Ähnlich auch Eberhard Falcke, "Ein Disput zwischen Bock und Gärtner", *Süddeutsche Zeitung*, 7.10.1987 und Jürgen Manthey, "Wiederkehr des Immergleichen", *Frankfurter Rundschau*, 7.10.1987.

4. Siehe Einleitung, S. 9, Fußnote 12.

gezogen hat"⁵, hätte das schnellesende und kurzsichtige Feuilleton besser etwas genauer gelesen und nicht ständig die Aussagen der Erzählerfigur mit der Autorintention identifiziert. Die Frage, die sich angesichts der Geschichtsfiktion des Erzählers stellt, ist die nach der Motivation seiner Erzählung.

Eher ist *Schwerenöter* in die Tradition des Schelmenromans einzureihen. Zeitgeschichtliche Ereignisse werden durch die klassische Picaro-Perspektive des naiven Blickes von unten satirisch entblößt. Johannes behauptet, schon als Fötus im Mutterleib Visionen gehabt zu haben, in denen Marcus Agrippa, der Grundsteinleger Kölns, ihn vor den barbarischen Germanen warnte, denen erst die Römer die Zivilisation gebracht hätten: "Tapferkeit habe man diesen Primitiven nicht absprechen können, wohl aber jedes Empfinden von Dauer und Schönheit." (Schw, 10) Unter dem Einfluß römischer Zivilisation habe sich Köln jedoch zu einer Perle des Abendlandes entwickelt. So begegnet Johannes in seinen Visionen Petrarca, der die Stadt als Hort der Zivilisation preist: "*quanta civilitas in terra barbarica*". (Schw, 28) Johannes, der sich unter diesem Einfluß das Bild der Stadt als "das eines himmlischen Jerusalems" (Schw, 30) entwirft, wird nach der Geburt mit der Nachkriegsrealität konfrontiert:

Ich traute meinen Augen nicht. Waren wir auf einem anderen Erdteil gelandet? [...]
Schuttberge türmten sich zu beiden Teilen der sonst menschenleeren Straße; die Häuser
waren in sich zusammengesackt, Steinhalden reichten an unseren Wagen heran. (Schw, 31)

Diese frühkindliche Schockerfahrung führt ihn zu dem Schluß: "Ich war unter die Barbaren geraten! Plötzlich erinnerte ich mich an die warnenden Worte des Feldherrn Marcus Agrippa. Die Germanen liebten es in erdbestrichenen Hütten zu hausen; [...]" (Schw, 32) Ähnlich kommentiert Johannes die Erzählungen über die Zeit vor der Währungsreform, die durch das "*Organisieren*" gekennzeichnet war: "Anscheinend hatten sie gerade geschafft, eine der niedrigsten Kulturstufen zu überwinden. Sie hatten den Tauschhandel für die Geldwirtschaft preisgegeben [...]" (Schw, 35) Die Gegenüberstellung von mediterraner Zivilisation und germanischem Barbarentum, dem jeglicher Sinn für Schönheit abgeht, in der Tradition von Tacitus und Hölderlin, zieht sich als durchgängiger

5. Gert Ueding: "Das übermächtige Vorbild Jean Paul", *FAZ*, 6.10.1987.

Motivkomplex durch den ganzen Roman. Tacitus ist gleichsam der Urahn des Selbstverständnisses des deutschen Charakters.⁶

Diese Form der Darstellung folgt zwar dem *Picaro*-Roman üblichen Schema, daß durch die naive Fehlinterpretation von Situationen durch den Helden gesellschaftliche Zusammenhänge sichtbar gemacht werden, aber die Erzählerfigur, der Ich-Erzähler Johannes, ist, wie sich herausstellen wird, nicht recht vertrauenswürdig, also eher ein verkehrter *Picaro*. Die Parallelführung von persönlicher Geschichte und Weltgeschichte gehorcht, wie zu zeigen sein wird, einer Geschichtsfiktion, die sich in Verlauf des Romans als unhaltbare, wackelige Wirklichkeitsverbiegung zwecks Sinnkonstruktion offenbart.

Mit der Erzählerfigur Johannes, der behauptet, bereits im Mutterleib eine fertige Persönlichkeit entwickelt zu haben, hat *Schwerenöter* ein berühmtes Vorbild in der Literatur der Bundesrepublik: Oskar Matzerath aus der *Blechtrommel*, der von sich behauptet: "Ich gehörte zu den hellhörigen Säuglingen, deren geistige Entwicklung schon bei der Geburt abgeschlossen ist [...]."⁷ Mit diesem teilt Johannes verschiedene Charakteristika. Wie Oskar, den nach der Geburt der "Wunsch nach Rückkehr in meine embryonale Kopflage" überkommt,⁸ wäre Johannes lieber im schützenden Mutterleib verweilt. Sein übergroßer Kopf widersetzt sich der Geburt, hätte "sich lieber noch länger im Dunkel des Mutterleibes aufgehalten": "[...] konnte ich ihm jetzt Vorwürfe machen, als er auf jene Tageshelligkeit traf, die ihm so sehr zuwider war?" (Schw, 17) Während Oskar sich aus Ablehnung der Erwachsenenwelt durch den Kellertreppensturz verweigert, flüchtet Johannes sich noch im Säuglingsstadium in den Autismus. Schließlich führt Johannes' Lebensweg, genau wie Oskars, in die Heilanstalt. Während diese für Oskar jedoch primär die Schutzfunktion hat, ihn vor der Welt abzuschirmen, ist Johannes' Aufenthalt durch eine ausbrechende Schizophrenie begründet, die ihre Ursache im Scheitern seiner Kunstutopien hat.

6. Siehe Tacitus *Germania*, Stuttgart, 1971, bes. S. 18-20, und Nachwort, S. 73: "Das humanistische Geschichtsbild [...] verdichtete die Züge, die dieser antike Schriftsteller den Germanen zuerkannt hatte, zu einer zeitlos gültigen Vorstellung vom Charakter der Deutschen."; Friedrich Hölderlin, *Hyperion*, Hyperion beschreibt die Deutschen als "Barbaren von alters her, [...] tief unfähig jedes göttlichen Gefühls [...] fühllos für alles schöne Leben [...].". In: Hölderlin, *Werke, Briefe, Dokumente*, München, 1969, S. 350, 351.

7. Günter Grass, *Die Blechtrommel*, zitiert nach der Werkausgabe in zehn Bänden, herausgegeben von Volker Neuhaus, Darmstadt/Neuwied, 1987, Bd.II, S. 46.

8. Grass, a.a.O., S. 49.

Geschichtserzählung als Sinnstiftung

Wie *Hecke* ist *Schwerenöter* die Geschichts-Erzählung eines Ich-Erzählers, die der persönlichen Sinnstiftung dient. Allerdings steht die Sinnproduktion hier nicht als Ergebnis am Ende des Unternehmens, sondern ist planmäßig in den Anfang mit hineingenommen. Der erste Satz schon klagt historische Bedeutsamkeit ein: "Adenauer erwartete mich" (Schw, 7). Fünf Seiten weiter heißt es: "Im Inneren meines Kopfes tat sich Entscheidendes, die Weltgeschichte hatte mich als einen ihrer Bürger und künftigen Gestalter in Beschlag genommen [...]" (Schw, 12) Hier ist die Erzählsituation bedeutsam. Da es sich um eine Deutung *a posteriori* handelt, ist der schon am Beginn des Romans vertretene Anspruch, der auch im weiteren Verlauf nicht aufgegeben wird, am tatsächlich Erreichten zu messen. Der Ich-Erzähler Johannes befindet sich von Geburt an in einem Konkurrenzkampf gegen seinen Bruder. Am Ende des Romans sieht er, eben der Nervenheilanstalt entlassen, in die ihn ein während des "deutschen Herbstes" erlittener schizoider Schub führte, seinen Bruder als "Joschka" an der Seite der GRÜNEN ins Parlament einziehen: "Da besteht kein Zweifel, überrundet hat er mich, jetzt ist er am Ziel seiner Träume angekommen [...]" (Schw, 641) Der Erfolg seines Bruders, der als Realpolitiker, als Vertreter des Realitätsprinzips, ihn überflügelt, bedroht seine mühsam aufgebaute seelische Stabilität. Dieses wird zum Auslöser der Niederschrift seiner Fassung der Geschichte, des überbordenden Anspruchs des Alleinvertretungsprinzips. Der Roman endet mit Niederschrift der ersten Zeile des Romans in Kursivschrift.

Es ist hier nicht möglich, die Fülle der Anspielungen wiederzugeben, mit denen Ortheil Johannes seine Geschichte schmücken läßt. Zwei Beispiele mögen genügen, um die Art der Geschichtsinterpretation, um die sich der Erzähler bemüht, deutlich zu machen. Johannes beschäftigt sich vor seinem Eintritt ins Klosterinternat mit Augustinus, was eine starke Identifikation zur Folge hat: "Ich war in eine gewisse Ekstase geraten. So stellte ich mir vor, daß ich, allein und die schnöde Welt zurücklassend, in die Wüste ging, um wie Augustinus ein einsames und asketisches Leben zu führen." (Schw, 189) In seinem religiösen Eifer wartet er auf ein Zeichen vom Himmel, welches er schließlich in der Papstwahl von 1958 erblickt:

Gott [...] wußte am besten, wer die Wahl verdient hatte, er würde ein *Zeichen* für den ganzen Erdkreis setzen. [...] Plötzlich hatte ich die Vermutung, daß die Papstwahl mich betreffen könnte. Sollte Gott auf diesem Weg zu mir sprechen, wollte er mir zu erkennen geben, daß er mit meinen Anstrengungen zufrieden war und noch viel mit mir vorhatte? (Schw, 195)

Als der neugewählte Papst dann auch noch den Namen Johannes annimmt, interpretiert Johannes dies als Indikator für seine Auserwähltheit: "Gott hatte [...] mir ein Zeichen seines besonderen Vertrauens gegeben, um mir zu zeigen, daß er Großes von mir erwartete." (Schw, 196)

Ähnliches passiert als Johannes, vom Berliner Mauerbau völlig durcheinandergebracht, mit seinem Bruder diskutiert, und die Sprache auf den amerikanischen Präsidenten kommt:

'Wenn einer helfen kann, dann ist es Kennedy!' - 'Wer?' - 'Du weißt nicht, wer Kennedy ist? Ach, Johannes, Du bist so weit aus der Welt! [...] Kennedy, *John* Kennedy ist der mächtigste Mann der Welt, er ist der Präsident der Vereinigten Staaten und...' - '*John*, heißt er *John*? [...]' Wie *Johannes*? [...] Dann weiß er bestimmt, was zu tun ist [...] *Johannes* hat es ja längst geahnt, er wußte, daß so etwas kommen würde [...]'. (Schw, 227)

Diese Beispiele verdeutlichen, daß der Erzähler sich in seiner Erzählsituation unter einem gigantischen Legitimationsdruck befindet. In seinem Anspruch auf historische Bedeutsamkeit mobilisiert er die gesamte Zeitgeschichte und bezieht sie nicht nur auf sich, sondern behauptet, sie von Geburt an mittels übernatürlicher Zusammenhänge mitgestaltet zu haben. Darüber hinaus bemüht er, wie aus der oben zitierten Passage zu Marcus Agrippa deutlich wird, auch noch ein Unmaß an (Kultur)Geschichte, um seinen Anspruch zu untermauern. Da dieser Identifikationsdruck von der Erzählinstanz nicht gebrochen oder reflektiert wird, wird aus der posterioren Erzählsituation heraus klar, daß Johannes auch nach seiner Entlassung aus der Heilanstalt noch an der Schizophrenie leidet, die ihn im Verlauf seines Lebens dorthin gebracht hat. *Schwerenöter* ist in dieser Hinsicht eben kein Geschichtsroman, sondern beschreibt eher die Unmöglichkeit, eine funktionierende geschichtliche Identität aufzubauen. Die hier demonstrierte Identifikation mit jedem zeitgeschichtlichen Ereignis als Beweis seiner eigenen geschichtlichen Signifikanz ist zu lesen als krampfhafter Versuch, eine gescheiterte, zerbrochene Identität im Nachhinein textuell zu erstellen und, im wahrsten Sinne des Wortes, zu behaupten.

Hier ist das Auslösemoment der Erzählung wichtig. Johannes mobilisiert seine Erzählgewalt gegen den politischen Erfolg seines Bruders, der es geschafft hat, repräsentativ zu werden. Die Absicht von Johannes' Erzählung ist, das, wofür sein Bruder seiner Meinung nach steht, zu widerlegen. Seine Erzählung ist als Beweisführung angelegt, um "ihm vorzuhalten, was ich geschaffen hatte, den *Traum unseres Lebens*, die Epochen unserer Zeit, [...] ich würde ihn *überflügeln* [...]". (Schw, 642) Johannes sieht seine eigene Geschichte als konstanten Konkurrenzkampf um brüderliche Vorherrschaft. Es ist von zentraler Bedeutung, daß Johannes' gesamte Darstellung in der Absicht geschieht, seinen Bruder ab- und sich selbst aufzuwerten. Somit ist jede Äußerung Johannes' vom Ende des Romans her zu lesen. Von Beginn an sieht er seine Identität durch die Existenz des Bruders bedroht, da er sofort nach der Geburt feststellen muß: "Ich war *nicht allein*, ein *anderer* teilte das Säuglingsgestell neben mir." (Schw, 18) So wird Johannes sofort in eine Ich-Spaltung hineingetrieben, die als durchgängiges Motiv den ganzen Text durchzieht.

Im Erschrecken, seine Machtposition durch den Zwilling bedroht zu sehen, flüchtet er sich in die seinem sich normal verhaltenden Zwillingsbruder genau entgegengesetzte Haltung. Er verweigert sich und zieht sich in sich zurück: "Man klopfte erst vorsichtig, dann verhalten, schließlich kräftiger, man rüttelte an meinem jungen [...] Körper, man wollte ihm mit allen Mitteln roher Gewalt einige Laute entlocken [...]. Ich blieb stumm, unbeteiligt [...]." (Schw, 20) Diese Verweigerungshaltung, vom Erzähler als "Sieg meines triumphierenden, selbständigen Geistes" bejubelt, wird später von einem Kinderarzt als "Fall von *frühem Autismus*" diagnostiziert. Dieser Autismus, durch den Schock des Zwillingsdaseins ausgelöst, verfestigt sich noch durch das Schockerlebnis der Nachkriegsrealität.

Diese Bedrohung seiner frühkindlichen Allmachtsphantasien treibt Johannes eine Weltsicht, in der sich ihm erstens alle Phänomene in binäre Oppositionen aufspalten, die er zweitens bestrebt ist, in seinem Alleinvertretungsanspruch zu überwinden. Als oberster Schlüsselbegriff dient ihm dazu der titelgebende Begriff des Schwerenöters.

Schwerenötertum als Deutungsmuster

Das Schwerenötertum birgt für Johannes den Schlüssel zum Verständnis der deutschen Seele der ihm "die deutsche Geschichte, den deutschen Geist, ja selbst noch die Gegenwart" erklärt.

(Schw, 340) Schon der Begriff des Schwerenöters ist zweigeteilt. Zum Einen bezeichnet er die "schwere Not", den mittelalterlichen Begriff für die Epilepsie, "in abgeschwächtem Sinne aber die Melancholie oder den Trübsinn" (Schw, 340), zum Anderen steht die neuzeitliche Bedeutung der "unverantwortlich leichtsinnige[n] Kreaturen, die mit Frauen anbändeln, Schürzenjäger, Liebediener, leichtfertige Gesellen". (Schw, 340) Diesen Doppelbegriff sieht er in seiner und seines Bruders Existenz auf verschiedene Weise Realität werden. Johannes und Josef sind zwei Seiten einer (deutschen) Gestalt, die sich jeweils ergänzen oder in gegenseitigem Widerspruch stehen. Josef ist derjenige, der schon früh auf sich aufmerksam macht: "Er hatte sich durchgesetzt, er hatte den ersten Kampf ganz zu seinen Gunsten entschieden; [...] denn er beschrieb seine Erstgeburt aus Leibeskräften, [...] er lockte die Krankenschwestern [...] wieder heran [...]." (Schw, 19) Gegen dieses Verhalten, das Johannes als aufdringlich und plump ansieht, wehrt er sich mit einer Flucht nach innen: "Ich strengte mich nicht an, zu gefallen; ich verachtete die üblichen Neckereien, die die Erwachsenen ohne bessere Gründe mit Säuglingen treiben [...]." (Schw 20) Hat Josef "von Anfang an [...] zur Tageswelt ein gutes Verhältnis" (Schw, 19), so ist Johannes' Welt, die Nacht- und Traumexistenz: "Ich liebte die Nacht, ich liebte die Mysterien, ich liebte die Musik, ich liebte das philosophische Gespräch - waren das nicht Gründe genug, die Tagesereignisse gering zu schätzen [...]?" (Schw, 15)

So sieht Johannes sich und seinen Bruder als Verkörperung der zweigeteilten deutschen Seele. Doch mit der Menschwerdung des faustischen "zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust" ist der Symbolwert des Dualismus noch nicht erschöpft. Johannes empfindet die ganze deutsche Geistesgeschichte als eine Geschichte des Schwerenötertums. Zentrale Exponenten der Geistesgeschichte, wie Walther von der Vogelweide, Faust, Paracelsus, Luther und Beethoven werden ihm zu Schwerenötern der einen oder anderen Sorte. Dabei folgt diese Interpretation demselben Prinzip, wie schon die Identifikation mit zeitgeschichtlichen Personen und Prozessen. Johannes bezieht die gesamte deutsche Geistesgeschichte auf sich und sieht sich als deren

Verkörperung und Vollendung, berufen, das Schwerenötertum zu überwinden. Dabei geht es nicht nur um die Beseitigung der cartesischen Spaltung zwischen Körper und Geist, Leben und Reflexion, Praxis und Theorie, sondern letztlich um die Überwindung des aristotelischen Antagonismus von Schönheit und Nützlichkeit, Kunst und Leben, Poesie und Realität, der den Grund allen Übels bildet. Die Überwindung des gespaltenen Zustands scheint Johannes im Mutterleib in orphischen Gelagen und einer "*dionysischen Lebensart*" auf, die der philosophischen Suche nach dem Glück entgegengestellt wird: "[...] im *orphischen Leben* habe die *Seele* erreicht, wovon meine gesitteteren philosophischen Freunde immer nur mit Worten handelten. So schloß ich mich diesen Kreisen an, ich wurde ein *Dionysiker*, ein *Orphiker*." (Schw, 15) Diesen im Mutterleib erfahrenen Urzustand des Glücks bemüht sich Johannes sein ganzes Leben hindurch herzustellen. Das dionysische Lösungsangebot verweist auf das Vorbild Friedrich Nietzsche, dessen Gegenüberstellung und Konflikt von lebensbejahender dionysischer, auf Ästhetik basierender Existenz und lebensverneinender sokratischer Vernunft und christlicher Moral anhand von Johannes und Josef durchgespielt werden.

Kunst als Gegenwelt

Nach der Diagnose von Johannes' Autismus zieht die Mutter mit den Zwillingen zum Großvater aufs Land, wo Johannes durch das Geigenspiel des Großvaters eine Prägung auf die Kunst als Gegenwelt erfährt. Doch die Kunst dient nicht nur "dem Gegenglück, dem Geist", Johannes erblickt in ihr auch ein Medium, die vorher geschiedenen Gegensätze zu vereinigen: "Auf geheimnisvolle Weise war das Spiel des Großvaters mit dem Himmel verbunden. [...] Himmel und Erde waren nicht länger voneinander geschieden. Durch das Spiel meines Großvaters schienen ihre Elemente einander zu berühren." (Schw, 49)

Von besonderer Bedeutung erweist sich eine Begegnung mit einem Bruder der Mutter, dem Künstler Jupp, in dem sich unschwer Joseph Beuys erkennen läßt.⁹ Jupp 'erkennt' Johannes als eine

9. "In Rindern und in Kleve, bei Nachbarn und Freunden wurde Beuys, auch als er längst bekannt und berühmt war,

verwandte Seele. Durch seinen Onkel findet Johannes zu seiner ersten Weltaneignung mittels künstlerischer Anschauung:

Wir durchstreiften den Garten, er ging langsam mit mir die kleinen Pfade zwischen den Brombeerhecken entlang, wir besichtigten das eingezäunte Terrain der Hühner, [...] standen still vor zwei Schafen [...]. Wir standen still, als die Glocke einmal kurz aufschlug, wir hielten uns ruhig, bis sich das Scharren der aufgeregten Hühner gelegt hatte. [...] 'Ich erkläre dem Jungen die Bilder' antwortete Jupp. (Schw, 54-5)

Johannes' ästhetische Initiation vollzieht sich analog der von Fermer. Im ruhigen Schauen auf landschaftliche Formen, die im Gegensatz zur Bildfülle der Stadt stehen, findet das Subjekt zu sich selbst und einem Weltverständnis. Der Unterschied ist allerdings, daß Fermers Schauerlebnis ihn zu einer Form von gesellschaftlicher Einsicht und Verhalten führt, während Johannes isoliert und unsozial bleiben wird. Johannes' Ausrichtung auf die Kunst hat von Beginn an keine gesellschaftliche Perspektive, da er sie im erklärten Gegensatz zur pragmatischen Wirklichkeit sieht.

So sind die Fronten zwischen den Brüdern früh abgesteckt. Josef ist der Realist, der sich leicht in soziale Zusammenhänge einfindet, die Spielregeln lernt und beachtet. Er zeichnet sich früh durch diplomatische Geschicklichkeit aus, andere zu beeinflussen. Johannes ist der Träumer, der die tatsächliche Welt verachtet und der Wirklichkeit die Ansprüche der Kunst und der Ästhetik entgegenhält.

Dieser Antagonismus von Poesie und Realitätssinn, in den Johannes sich flüchtet, hat seine Ursachen unter anderem im gesellschaftlichen Erfolg des Bruders und in seiner eigenen Erfolglosigkeit. Je größer die Anpassungsfähigkeit Josefs, desto heftiger verurteilt Johannes ihn und behauptet die wahre Repräsentativität seiner Anschauung. Als die Zwillinge sich in der Schule an einem Aufsatzwettbewerb über die Bedeutung von John F. Kennedys Besuch beteiligen, schreibt Josef eine politische Analyse, die sich in den gängigen Floskeln ergeht und sich nach dem Fähnlein des Zeitgeistes richtet. Johannes hingegen hält nicht nur Josefs Bemühen für Anbiederei, sondern auch dessen Sprache für kennzeichnend für seine Ambitionen: "Der markige, durchweg im Stil

'dat Jüppken'genannt.", Heiner Stachelhaus, *Joseph Beuys*, Düsseldorf, 1987, S. 10.

politischer Reden abgefaßte Text konnte mich nicht verblüffen, wußte ich doch genau, wie leicht sich Josef seine Worte zusammenborgte." Johannes andererseits, der "Kennedys Besuch auf jene Geheimzeichen abtastete, wie sie sich nur dem Eingeweihten erschlossen", holt weit aus zu einer Deutung, die die inneren Vorgänge des Geschehens erfassen soll:

Kennedy, setzte ich an, sei nichts anderes als der jugendliche Held, der, mit den Kräften seines bezwingenden Enthusiasmus ausgestattet, in ein Land verschlagen worden sei, dessen Bewohner sich nach dem Ende der Herrschaft der alten Männer sehnten. (Schw, 270)

Kennedy wird Johannes, wie alle seine Identifikationsfiguren, zum exemplarischen Schwerenöter:

Kontaktfreudig und doch unzugänglich, Liebling der Götter und schwermütiger Held - mit dieser Doppelnatur sei Kennedy vor die Deutschen getreten, so daß diese in ihm einen der ihren erkannt hätten, einen ihrer ersten Helden [...], Siegfried den Drachentöter, den es aus unbekannten Gefilden an den Rhein verschlagen [...]. (Schw, 270)

Mit dieser Gegenüberstellung von (politischer) Ratio und (wahrer) Poesie reproduziert Johannes die antagonistische Natur dessen, was Marcuse als affirmative Kultur bezeichnet hat. Als affirmative Kultur bezeichnet Marcuse die, die "die Kultur als Reich der eigentlichen Werte und Selbst-Zwecke der gesellschaftlichen Nutz- und Mittel-Welt entgegenhält".¹⁰ Die Wurzeln dieser Kulturauffassung sieht Marcuse in der Unterscheidung des Schönen vom Nützlichen in der antiken Philosophie, die dem Schönen einen Vorrang einräumte.¹¹ In einer Gesellschaft, in der es aber nicht mehr, wie in der Antike, eine spezielle Schicht für die Pflege des Nutzlosen und Schönen verantwortlich ist, werden dessen Inhalte, das Erlangen von Glück, zur Allgemeingültigkeit erhoben. "Ihr entscheidender Zug ist die Behauptung einer allgemein verpflichtenden, unbedingt zu bejahenden [...] wertvolleren Welt, welche von der tatsächlichen Welt des täglichen Daseinskampfes wesentlich verschieden ist [...]."¹² Dies geschieht freilich um den Preis der gesellschaftlichen Verwirklichung des im Schönen ausgedrückten Glücksideals. "Indem das Zwecklose und Schöne verinnerlicht [...] werden, wird in der Kultur ein Reich scheinbarer Einheit

10. Herbert Marcuse, "Über den affirmativen Character der Kultur", in: Marcuse, *Kultur und Gesellschaft I*, Frankfurt, 1965, S. 56-101, hier S. 63.

11. Siehe Marcuse, a.a.O., S. 56.

12. Ebd., S. 63.

und scheinbarer Freiheit aufgebaut, worin die antagonistischen Daseinsverhältnisse eingespannt und befriedet werden sollen."¹³

Es geht hier weniger um das, was Marcuse an der affirmativen Kultur kritisiert, nämlich, daß sie in ihrem Idealismus die wahren gesellschaftlichen Gegebenheiten zudeckt,¹⁴ als um den ihr zugrundeliegenden Antagonismus von Innerlichkeit und Rationalität, um das innere Reich, das sie einer an materialistischen Gesichtspunkten ausgerichteten Gesellschaft als das Wahre entgegenhält. In Johannes' rabiater Verteidigung seiner ästhetischen Weltsicht gegenüber der von ihm verachteten "Wirklichkeit" läßt sich *Schwerenöter* als Kommentar zur Stellung der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft lesen. Marcuses Begriff der affirmativen Kultur ist antagonistisch, da sie die gesellschaftlichen Verhältnisse nicht nur bestätigt, sondern ihnen in ihren Inhalten eine bessere Welt vorhält. Der bürgerliche Idealismus "ist nicht nur eine Ideologie: er spricht auch einen richtigen Sachverhalt aus. Er enthält nicht nur die Bestätigung der bestehenden Daseinsform, sondern auch den Schmerz über ihren Bestand".¹⁵ Johannes' Verhängnis ist, wie zu zeigen sein wird, daß er in seinem Bestreben, die Spaltung von Kunst und Leben zu überwinden, das idealistische Werteangebot und das utopische Potential der affirmativen Kultur nicht nur wörtlich nimmt und in die Realität umzusetzen versucht, sondern auch noch dessen größere gesellschaftliche Erkenntnisfähigkeit behauptet.

Dabei befindet er sich dennoch ständig auf dem Rückzugsgefecht vor der "Wirklichkeit". Am Beginn von Johannes' und Josefs Pubertät manifestiert sich das Schwerenötertum wieder einmal in den Formen des Zeitgeistes. Während Josef sich an Marilyn Monroe hält, was von Johannes verständnislos und abfällig kommentiert wird, hält sich dieser lieber an James Dean, weil diesen "eine gewisse Traurigkeit" umgibt. Als Johannes auf dem Baumhaus auf Aktmagazine und ein sexuelles Aufklärungsbuch seines Bruders stößt, verwirren sich ihm die Sinne: "[...] doch vor meinen Augen verschwammen die Buchstaben, ich las *Liebe*, statt *Triebe*, *geschäftlich* statt *geschlechtlich*." (Schw, 242) Dem Träumer Johannes, dessen Existenz sich bis dato auf die künstlerischen und philosophischen Exerzitien seiner klosterschülerischen Erziehung zum Pianisten

13. Ebd., S. 64.

14. Ebd.

15. Ebd., S. 66.

beschränkte, wird ganz anders: "War das *die Wirklichkeit* von denen in den Schulstunden manchmal die Rede war?" (Schw, 244). Den Fehdehandschuh aufnehmend beschließt er: "Ihr werdet nun nicht mehr allein sein. Was *die Wirklichkeit* mit uns anstellt, werden wir schon noch herausbekommen." Doch beim Abstieg vom Baumhaus fällt er die Leiter hinunter, was er mit den Worten beschreibt: "Die Wirklichkeit entzog sich [...]." (Schw, 245) Als Josef seinem Bruder vorwirft, ihm nachspioniert zu haben, bricht es aus Johannes heraus:

Dein Kopf ist klein geworden, ein Schnüfflerkopf, der den Bewegungen der Bauchfalten [...] nacheifert [...]. Was wagst Du es denn, mir Vorwürfe zu machen, gerade mir, dessen hellen Sinn diese Schriften beleidigten, dessen Wissen sie [...] in den Dreck zogen, Deinen Dreck, von dem Du jetzt bei jeder Gelegenheit plärrst, er sei der Boden des Wirklichen [...]. (Schw, 256)

Diese Episode ist nicht nur als eine satirische Analogie zur Spiegel-Affäre zu lesen, die sich zur selben Zeit abspielt, wie Johannes' Durchstöbern des Baumhauses. Vielmehr reproduziert Johannes hier in seiner Rejektion der "Wirklichkeit" als die, in der sich das geschlechtliche mit dem geschäftlichen assoziiert, den Antagonismus der antiken Philosophie von Schönheit und Nützlichkeit in seiner platonischen Ausformung. Die sinnliche Welt wird, wie die materielle Welt, als "Feld der [...] Unfreiheit" betrachtet.¹⁶ "Entsprechend wird der 'begehrliche' Seelenanteil, der sich auf die sinnliche Lust richtet, von Plato auch der 'geldliebende' genannt', weil vorzüglich durch Geld die Begierden dieser Art befriedigt werden".¹⁷

In dem Rückzug auf eine Position, die, analog zur affirmativen Kultur, die geistige Welt gegen die materielle Welt ausspielt, behauptet Johannes seinen Alleinvertretungsanspruch. Zu diesem Grunde baut er sich ein geistesgeschichtliches Erbe zurecht, das er schon vor seiner Geburt beginnen läßt und als dessen Verkörperung er sich versteht. Er beruft sich in seinem überbordenden Machtanspruch auf Kants Geniebegriff:

Das Genie - schrieb der ebenfalls zu dieser bevorzugten Menschenklasse gehörende Immanuel Kant in einer kleinen Schrift (nicht ahnend, wie sehr sich seine Erkenntnisse einmal durch meine Kopffexistenz bewahrheiten würden) - das Genie gefalle sich in seinem kühnen Schwunge es

16. Ebd., S. 58.

17. Ebd.

habe den Faden, woran die Vernunft sonst so griesgrämig hänge, abgestreift [...]. (Schw, 18)

Kant aber hatte in der *Kritik der Urteilskraft* die schöne Kunst, die er als "eine Vorstellungsart, die für sich selbst zweckmäßig ist und, obgleich ohne Zweck, dennoch die Kultur der Gemütskräfte zur geselligen Mitteilung befördert" als "Kunst des Genies" beschrieben.¹⁸ Diese Berufung auf den Geniebegriff ist ein Resultat der Vergegenwärtigung, in der Spätgeburt als Zwilling zu spät gekommen zu sein. Hier wiederholt sich ein autobiographisches Motiv aus *Hecke* in übersteigerter Form. Johannes hat das gleiche Problem wie der Erzähler in *Hecke*, nämlich das Bewußtsein, ein Nachgeborener zu sein und gegen seinen Bruder anleben zu müssen. Die Unmöglichkeit zur Originalität, die auch den Sohn in *Hecke* umtreibt, der in sich seine Brüder weiterleben fühlt, treibt auch Johannes zu seiner Genie-Behauptung. Schließlich ist Originalität "die erste Eigenschaft" des Genies.¹⁹ Nicht umsonst hat der Autor *Schwerenöter* als "auch ein Bild seiner eigenen Freude und Not" bezeichnet. (Schau, 46)

Johannes beherrscht also ein manischer Identifikationstrieb, in dessen Rausch er sich alles, was ihm zufällt, anverwandelt. Eine Ursache für diese Sinnsucht ist, daß die Brüder "Vaterlose Gesellen" (so der Titel eines Kapitels) sind, die, von der "Väterwahl" (so der Titel eines anderen Kapitels) umgetrieben, sich von einer Identifikationsfigur zur anderen hangeln. Auch Josef hastet ähnlich wie Johannes durch die Geschichte und sucht sich einen Ersatzvater nach dem anderen, von Willy Brandt treibt es ihn später zur APO, endlich zu den Realos der GRÜNEN, immer im Gegensatz zu Johannes sich befindend. Die Vaterlosigkeit von Johannes und Josef ist weniger eine ironische Illustration von Mitscherlichs These der vaterlosen Gesellschaft, in der der Vater aufgrund seiner durch den mechanisierten Arbeitsprozeß bedingten Abwesenheit immer mehr verschwindet,²⁰ als daß sie eine zweifache Vaterlosigkeit der Nachkriegsgeneration symbolisiert. Zum einen kann sie als die (Vor)Geschichtslosigkeit der jungen Bundesrepublik gedeutet werden, die sich in der Legende von der "Stunde Null" über ihre historischen Wurzeln im dritten Reich hinwegtäuschte und den aus dem Schweigen der Elterngeneration resultierenden Kontinuitätsbruch, mit dem Ortheil sich schon in seinen beiden ersten Büchern beschäftigte. Zum anderen stehen Johannes und Josef für eine Generation, die einerseits ihre Väter im Krieg verloren hatte und

18. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, *Werke in 6 Bänden*, Darmstadt, 1966, Band V, S. 404.

19. Ebd., S. 406.

20. Vgl. Alexander Mitscherlich, *Auf dem Weg in die vaterlose Gesellschaft*, München, 1963, bes. S. 175ff und 341ff.

andererseits im Bewußtwerden der verschwiegenen Vorgeschichte die noch lebenden Väter zurückwies und sich in der Studentenbewegung andere Vaterfiguren suchte, eine Situation, die zum Beispiel an Bernward Vesper deutlich wurde.²¹ Johannes und Josef stoßen erst auf der Amerikareise, die Josef mit seinem Kennedy-Aufsatz gewonnen hat, auf die verschwiegene deutsche Vergangenheit, als sich herausstellt, daß die jüdische Gastgeberfamilie 1938 vor Hitler in die Vereinigten Staaten geflohen ist. Die Gastfreundschaft der Familie findet ein abruptes Ende, als der Großvater die zwei Brüder angelegentlich des Kennedymordes aussperrt: "Sie bringen Unglück; wohin sie kommen, bringen sie Unglück. [...] Niemand wird ihnen je ihre Schuld erlassen." (Schw, 309) Für Josef bedeutet die Vergegenwärtigung einer verschwiegenen düsteren Vergangenheit eine Existenzkrise, die sich in einem Wunsch nach Auflösung äußert: "Mir wäre am liebsten, mich gäbe es gar nicht." (Schw, 310) Zurück in Deutschland "wurde Josef mit der Zeit immer schmaler" (Schw, 323) und entwickelt eine Fixierung auf die verschwiegene Vergangenheit, die von einem ähnlichen Ekel bestimmt ist, der auch den Erzähler von *Hecke* umtreibt. Seine Bemühungen um Aufklärung über Auschwitz, das "im Lehrplan nicht vorgesehen" ist (Schw, 323), treibt ihn in Opposition zur Schule, die er ohne Abschluß verläßt. Seinen Wahlvater Willy (Brandt) weist er zurück, da er in der großen Koalition "die proletarische Sache verraten" habe und "der neue Kanzler [...] ein ehemaliger Nazi" sei. (Schw, 381)

Schizophrenie als äußerstes Schwerenötertum

Das Schwerenötertum ist nicht nur in den beiden Zwillingen verkörpert, sondern es zieht sich mitten durch Johannes selbst. In früher Kindheit wird bei ihm eine Neigung zur manischen Depression diagnostiziert, deren zwei Seiten schon beide Aspekte des Schwerenötertums, Ekstase und Melancholie, "*Größenwahn*" und "*tiefe Depression*" tragen. Die "*manischen Attacken*" (Schw, 135) ordnen sich zwanglos in die Geschichte des Schwerenötertums und des Genieanspruchs ein. Johannes beruft sich auf die antike Medizin, die den Enthusiasmus und die darauffolgende Depression des genialen Menschen aus einem Ungleichgewicht seiner Körpersäfte,

21. Vgl. Frühwald, a.a.O., S. 108.

insbesondere einer "Verdickung der Säfte der Galle, die sich ins Schwarze verdunkelten" erklärte. (Schw, 147)²² So folgt also selbst Johannes' Krankheitsgeschichte dem Schwerenötertum.

Diese Krankheitsgeschichte führt konsequent in die Schizophrenie. In der Aufregung nach dem Attentat auf Rudi Dutschke kommt bei Johannes eine Krankheit zum Ausbruch, die der Arzt als *erythropoetische Porphyrie* diagnostiziert, eine Stoffwechselstörung, die Ausschlag und Lichtempfindlichkeit bewirkt, vor allem jedoch neurologische Auswirkungen hat:

[...] so daß es, [...] zu manchmal psychotischen Reaktionen komme, zu absonderlichen Verhaltensweisen und Brüchen in der bekannten seelischen Konstitution, in jedem Falle aber zu außerordentlichen Erregungszuständen, [...] in schlimmen Fällen zu Halluzinationen, in den allerschlimmsten aber zu leichten schizophrenen Schüben [...]. (Schw, 482)

Zwar gibt es diese Stoffwechselkrankheit wirklich, jedoch heißt die Unterart, die neurologische Störungen hervorruft, hepatische Porphyrie.²³ An der Verwendung der falschen Bezeichnung zeigt sich Johannes' Bemühen, alle Lebenserfahrung in ein oszillierendes Spannungsfeld von Bedeutungen zu bringen. Die Erythropoese, die Johannes "seine *poetische Krankheit*" nennt (Schw, 618), fügt sich so ein in den Schwerenöterkomplex und den Dualismus Poesie-Realität.

Der Höhepunkt der Studentenbewegung bedeutet für Johannes einen ersten Ich Verlust. War er vorher noch in der Lage, sämtliche Lebenserfahrungen in seine zweigeteilte Weltinterpretation zu integrieren, so verliert er zwischen den einzelnen kommunistischen Gruppen den Überblick. Er kommt mit dem Identifikationsangebot der einzelnen Theorieansätze nicht klar und kann sie nicht mehr auf sich vereinigen:

So trieb ich zwischen den Kombattanten umher. Ich scheiterte an Marx' Gefräßigkeit, ich vermißte die stille Kammer Adornos, mir fehlten die Führungskader Mao Tse-tungs, die Rebellen Che Guevaras waren mir im Kochen zu rückständig, und Django hatte mir einen leeren Sarg hinterlassen. (Schw, 425)

22. Die Vorstellung, daß Genialität und Melancholie mittels eines Ungleichgewichtes der Körpersäfte zusammenhängen, reicht zurück bis in die Antike. Siehe Christine Battersby, *Gender and Genius*, London, 1989, S. 44f.

23. Walter deGruyter, *Pschyrembel, Klinisches Wörterbuch mit klinischen Syndromen und Nomina Anatomica*. Berlin, 1982, S. 339.

Die zwanzig Seiten des Kapitels 'Hauptstrom' besteht aus einem einzigen, nicht zu Ende geführten Satz, in dem sich die Erzählinstanz verzweifelt bemüht in dem öffentlichen Wirbel und den Ereignissen der Zeit nach dem Dutschke-Attentat seine Subjektivität zu behaupten. Dutschkes mühsame Rekonvaleszenz, Willy Brandt, der die Wahl zum Bundeskanzler annimmt, der erste Mondflug und Johannes' bestandene Aufnahmeprüfung an der Musikhochschule vermischen sich zu einem Signifikantenbrei, in dem er verzweifelt versucht, noch als ICH den Kopf oben zu behalten. Dies ist gleichsam der Höhepunkt und der Beginn des Zusammenbruchs von Johannes' Identifikationsmanie:

[...]...mein Kopf also zu bersten drohte, Stimmen, Geflüster sich hinzugesellten, die Bilder der erst vor wenigen Monaten gelungenen Mondlandung anlockten..., so daß ich...ICH...[...] gewiß ich halte den Takt, es ist ein Höhenflug ohne gleichen [...] so daß die schöne Geselligkeit dieser Drei-Mann-Besatzung diesmal verkoppelt ist mit irdischer Energie, [...] ICH aber deutlich die Kontrollmeldungen höre, *Roger, AGS residuals* [...] die Landefähre Kontakt mit dem Boden erhält, [...] ICH mich aber bereit erkläre, das Gefährt zu verlassen, *ein kleiner Schritt für die Menschheit, ein gigantischer Sprung für einen Menschen* ...mit meinen Füßen auftrete so daß meine ersten Schritte [...] ICH: *ja Herr Direktor ich nehme die Wahl an* [...] (Schw, 489)

Im Verlauf des deutschen Herbstes verfestigt sich dieser Zustand und Johannes zeigt klassische Symptome einer schizophrenen Erkrankung. Er hört Stimmen und fühlt sich verfolgt: "[...] alles drehte sich vor mir, ein immer rascher laufenderes Karussell von Marionetten und Menschen, die sich zusammengetan hatten, um mir keine Fluchtmöglichkeit mehr zu lassen. Schneller, immerzu!"²⁴ Die sich in ihm angesammelten Stimmen bedrohen schließlich sein wackeliges Ich: "Die Verfolger hatten sich in mir breitgemacht. Sie warfen sich obszöne Redensarten zu, sie mokierten sich über meine Erstarrung. Längst lauerten in mir mehrere Gestalten, die sich täglich um das Vorrecht stritten, für mich reden zu dürfen." (Schw, 594-5)²⁵ Als er aus Versehen in den Mittelpunkt einer Terroristenfahndung gerät, die er auf seine Person bezieht, sieht er nur einen Ausweg: Die bisher erfahrene Spaltung von Seele und Körper, analog dem Dualismus Kunst/Leben am eigenen Leibe zu vollziehen, um seinen Verfolgern sein wahres Ich zu entziehen: "Wen hatten

24. Zweifellos eine Anspielung auf den ebenfalls schizophrene Symptome zeigenden Woyzek, Siehe Büchner, *Woyzek*, in: *Werke*, Bd. I, Frankfurt/M, 1972, S. 164, siehe auch das Clarus-Gutachten zum Fall Woyzek, das ebenfalls das Hören von Stimmen als Anzeichen von Woyzeks Irrsinn beschreibt. Ebd, S. 960ff.

25. Das Hören von Stimmen, die eigene Handlungen kommentieren, ist ein Symptom von Schizophrenie. Siehe Kurt Schneider, *Klinische Psychopathologie*, Stuttgart/New York, 1987, S. 49.

sie? Mich nicht, mich doch nicht, sie hatten meinen Körper gefunden, ich mußte ihn abstoßen, ihn verlassen, mich zurückziehen [...]" (Schw, 599) Damit erliegt Johannes, im Versuch, die Opposition von Kunst und Leben zu überwinden, in letzter Konsequenz der antagonistischen Bewegung der affirmativen Kultur: "[...] denn gerade das habe ich in der Vergangenheit gelernt, daß man trennen muß den Leib von der Seele, daß die Seele sich erhalten muß in ihren eigenen Bezirken, daß man den Leib jedoch vor sich herschieben kann, einen treuen Roboter [...]" (Schw, 586)²⁶

Johannes' Erzählung seiner Lebensgeschichte gehorcht dem, was die klassische Psychopathologie einen *Wahneinfall* nennt, nämlich "Einfälle, wie den der religiösen oder politischen Berufung, der besonderen Fähigkeit, der Verfolgung".²⁷ Dazu gesellen sich *mnestische Wahnwahrnehmungen*, oder *Wahnerinnerungen*, die sich dadurch auszeichnen, daß "einer erinnerten Wahrnehmung nachträglich eine besondere Deutung beigelegt wird".²⁸ Eine Wahnwahrnehmung liegt vor,

wenn wirklichen Wahrnehmungen ohne verstandesgemäß [...] oder gefühlsgemäß [...] verständlichen Anlaß eine abnorme Bedeutung, meist in der Richtung der *Eigenbeziehung* beigelegt wird. Diese Bedeutung ist [...] fast immer wichtig, eindringlich, gewissermaßen persönlich gemeint, wie [...] eine Botschaft aus einer anderen Welt.²⁹

Dazu zeigt Johannes frühzeitig Anzeichen von "zerfahrenem" und "flüchtigem" Denken, weitere Symptome einer schizophrenen Erkrankung.³⁰ Johannes, der als Erzähler wohl imstande ist, eine zusammenhängende Geschichte zu verfassen, zeigt, wenn er sich als erzählte Person im Dialog befindet, das typische Symptom des Schizoiden, konfus von einem Gedanken zum nächsten zu springen. Grund für Johannes' schizophrene Erkrankung ist das Scheitern seiner Kunstutopie.

26. Vgl. Marcuse, a.a.O., S. 78: "Die Seele des Individuums ist zunächst abgehoben gegen seinen Leib."

27. Schneider, a.a.O., S. 52.

28. Ebd., S. 55.

29. Ebd., S. 51. Dort findet sich zum Beispiel folgende Schilderung eines Schizophrenen: "Ein Hund auf der Treppe eines katholischen Schwesternhauses lauerte mir in aufrechtsitzender Stellung auf, sah mich ernst an und hob seine Vorderpfote hoch, als ich in seine Nähe kam. Zufällig ging einige Meter vor mir eine andere männliche Person, die ich [...] schnell kontrollierte, ob der Hund vor ihm auch präsentiert hätte. Ein staunendes Nein von diesem setzte mich nun in die Gewißheit, daß ich es hier mit einer deutlichen Offenbarung zu tun hatte."

30. Flüchtliges Denken oder auch "Ideenflucht" ist ein "erregtes Denken, das sein Ziel verliert und in allerlei Nebenwege abirrt.", Sprunghaftes oder zerfahrenes Denken zeichnet sich dadurch aus, daß "man die Zusammenhänge eines Gedankens mit dem vorhergehenden nicht mitvollziehen kann. Schneider, a.a.O., S. 48.

Balanceakte - Integration der Kunst ins Leben

Dem sich in Johannes' Geisteszustand manifestierenden Schwerenötertum steht ein ständiges Bestreben entgegen, diese Dualität zu überwinden und auf einen einzigen Nenner zu bringen. Denn es gilt ja auch eine Utopie zu verteidigen, die im Verlaufe des Romans nicht aufgegeben wird. Johannes lebt ja mit seiner Neigung, alle sich ihm bietenden Möglichkeiten exzessiv auszuleben gegen die gesellschaftliche Enge, in der er aufwächst an. Fortwährend klagt er einen ästhetischen Mehrwert im Leben ein und ist nicht bereit, sich mit der blanken Tatsächlichkeit seiner gesellschaftlichen Wirklichkeit abzufinden. Die Utopie, die Johannes anstrebt, die Vereinigung der beiden Pole des Schwerenötertums, gehorcht natürlich partiell wieder der Struktur seines Wahnsystems. Dennoch bedingen sich gesellschaftliche Realität, an der die Utopie scheitert, und Wahnsystem gegenseitig, da Johannes' Zustand nicht zuletzt auf die gescheiterte Utopie zurückzuführen ist.

Johannes, der sich auf der Höhe seiner schizophrenen Erkrankung als "Kopfgeburt, die sich versäumt hatte" (Schw, 600), bezeichnet, wählt sich zum Leitsatz, der die Wunde der abendländischen Kultur benennt, den ersten Satz aus Adornos *Negative Dialektik*: "*Philosophie, die einmal überholt schien, erhält sich am Leben, weil der Augenblick ihrer Verwirklichung versäumt ward.*" (Schw, 376) Als Urgrund der Philosophie erscheint Johannes schon in seinen Mutterleibs-Visionen die Suche nach dem Glück, dort schon aufgespalten in zwei Fraktionen: die der Philosophen, die dem Glück auf kontemplative Weise zu Leibe rücken, und der Orphiker, die es in ausschweifenden ekstatischen Gelagen zu erreichen suchen. Philosophie, die Suche nach dem Glück, erhält sich, weil der Zeitpunkt der Verwirklichung ihres Strebens, der Vereinigung von Kunst und Leben, versäumt wurde. Also sind wir denn, so Johannes' Befund, zum Schwerenötertum und zur Philosophie verdammt.

Johannes' Reaktion auf Adornos Offenbarung ist typisch für ihn. Er übernimmt sie für seine konkrete Situation, ohne ihn zu verstehen:

Die Philosophie erhielt sich am Leben, weil die Verwirklichung des schönen Augenblicks versäumt worden war. Ich hielt inne... Was für ein Anfang! Sollte ich ihn aufs Spiel setzen indem ich weiterlas? Nein, ich wollte es vorerst bei diesem Satz bewenden lassen. (Schw, 377)

Nicht nur liest Johannes das Buch nicht, er zitiert seinen Leitsatz auch in Folge ständig falsch: "Es ist sehr einfach *professore!* Man muß das Versäumte am Leben erhalten, bevor es überholt wirkt!" (Schw, 383) Darüberhinaus hat er bei der Beschäftigung mit Adornos Schriften Probleme: "Ich [...] widmete mich Adornos Ausführungen, die in mir oft eine gewisse Bestürzung darüber hinterließen, daß ich ihnen so wenig entnehmen konnte." (Schw, 401-2) Ein befriedigendes Erlebnis hat er nur während Adornos Vorlesungen, die ihn in ihrer Musikalität beflügeln: "Denn die Worte wurden mit einer besonderen Behutsamkeit ausgesprochen; es war, als nehme der Redner auf jedes einzelne Rücksicht und als flanierten sie hintereinander zu einer Parade auf, um sich gegenseitig im Salutieren zu übertrumpfen." (Schw, 401) In diesen Stellen kann man das Konstruktionsprinzip des Romans erkennen. Zum Einen entlarven sie Johannes als unzuverlässigen Erzähler, weil er sich seine Prinzipien unverstanden zusammenklaubt und auf seine eigene Existenz bezieht. Zum Anderen erfaßt er aber doch eine seinem Anspruch entsprechende tiefere Wahrheit im Vergleich von Adornos antisystematischer Rede- und Schreibweise mit Musik: "[...] die Sätze bildeten ein so undurchschaubares Dickicht, daß es mir aussichtslos erschien, dem gewählten Gedankengang überhaupt zu folgen. [...] Sein Vortrag handelte nicht nur von Ästhetik, er war selbst ein ästhetischer. [...] Und dazu diese Stimme!" (Schw, 400-1)³¹ Johannes erkennt in Adorno den "*uomo estetico*", den ihm ein italienischer Professor in Rom erklärt hatte: "[...] der ästhetische Typus [...] kennt (im Grunde) keine Prinzipien, [...] er behandelt die Welt insgesamt so, als sei sie lediglich um ihrer Gestalt, ihrer Form willen da." (Schw, 354-5) Seine Verkennung Adornos als pure ästhetische Gestalt ist wiederum nur eine Projektion seiner selbst: "Musik und Philosophie hatten sich verbunden. Auf nichts anderes hatte ich seit langer Zeit gewartet." (Schw, 401) In der Privilegierung der Musik vor allen anderen Zeichensystemen ist Johannes vielmehr mit Nietzsche einig, der das geheime Vorbild zu *Schwerenöter* ist. Der *uomo estetico*, welchen Johannes sich als Ziel setzt, ist die Verkörperung Nietzsches, der "nur als *ästhetisches Phänomen* [...] das Dasein und die Welt

31. Siehe Rolf Wiggershaus, *Theodor W. Adorno*, München, 1987, S. 28: "Ein System der Philosophie zu entwickeln, kam für Adorno nicht infrage. Im System sah er eine Ordnung, die eine Hingabe an den spezifischen Gegenstand verhinderte und nur ein Denken von oben statt vom Besonderen her zuließ."

ewig *gerechtfertigt*" sah.³² In Johannes Aufnahme von Adornos Vortrag, die den Klang vor Inhalt und Bedeutung stellt, wiederholt sich Nietzsches Ablehnung der Oper als "halbmusikalische Sprechart" und sein Bestreben, die Musik vom Text zu befreien.³³

Den Ort, an dem sich die Kunst wieder in das Leben integrieren läßt, findet Johannes in der Beuysschen Idee von der sozialen Plastik. Johannes, der sich von Kindesbeinen an in enger Beziehung zu seinem Onkel Jupp befindet, macht sich im Verlauf seiner Existenz an verschiedenen Punkten auf seine typische Weise dessen Kunsttheorien zu eigen. So begibt er sich Mitte der fünfziger Jahre zu seinem Onkel, der auf einem Landgut eine Depression auskuriert. Jupp beteiligt ihn an seinem Projekt der "*Durchsuchung der Welt*" (Schw, 129), um "die Stummheit der lebendigen Zeichen zu deuten". (Schw, 129) Beuys' Vorhaben, die wissenschaftlichen Erkenntnisse mit einer sinnlichen Anschauung zu verbinden und so die Trennung von Geist und Materie zu überwinden, wird von Johannes sofort angenommen:

Die Plastik! [...] Für ihn war die Plastik etwas meist Unerreichtes, Drittes, ein aus den sonst entgegengesetzten Kräften zusammengeschweißter Körper des Gleichgewichts, der durch jede unbedachte Veränderung wieder zerstört werden konnte. Wenn man die Welt wie mein Onkel betrachtete, zerfiel alles in diese sich ausschließenden Gegensätze, die nur durch *die Plastik* gerettet werden konnten. (Schw, 131)

Wichtig ist hier, daß sich auch das Beuyssche Kunstideal, das schließlich in den Begriff der sozialen Plastik mündet, zwischen zwei Polen realisiert, die durch ein Drittes, die Seelentätigkeit, im Gleichgewicht gehalten werden sollen.³⁴ In der Beuysschen Ästhetik wiederholt sich das Schwerenötertum in der Polarisierung von Flüssigkeit und Kristall als Ausdruck von Extremzuständen.³⁵ Die Überwindung des Antagonismus findet sich im Gleichgewicht zwischen dem Flüssigen und dem Festen, dessen Ideal Materialien wie Fett, Wachs und Honig sind, die beide Zustände annehmen können:

32. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie, Werke in drei Bänden*, herausgegeben von Karl Schlechta, München, 1954, Bd. I, S. 40.

33. Nietzsche, a.a.O., S. 103ff.

34. Siehe Peter Schata, "Das OEuvre des Joseph Beuys. Ein individueller Ansatz zu universeller Neugestaltung", in: Volker Harlan, Rainer Rappmann, Peter Schata, *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, Achberg, 1976, S. 75-117, hier S. 76.

35. Siehe Schata, a.a.O., S. 76/79.

Fett und Wachs sind Wärmespeicher, Lebenselement, potentielle Energie. Plastische Vorgänge spielen sich zwischen zwei entgegengesetzten Formpolen ab. Der Wärmepol bezeichnet das Amorphe, Chaotische, Ungefügte [...]. Der Kältepol bezeichnet das äußerst Formgebundene Harte, Kristalline, Erstarrte [...]. Zwischen diesen Polen [...] verwirklicht sich Plastik.³⁶

Desgleichen dient der Fluxusbegriff der "Veränderung, Umpolung, Zerstreuung" (Schw, 274) verfestigter, kristalliner Polaritäten. Johannes reagiert mit Begeisterung auf Jupps Theorie, findet er doch darin das Mittel, mit dem sich das Schwerenötertum überwinden läßt. Die *schwere Not*, die Melancholie, die Johannes als Essenz des Schwerenötertums ansieht, resultiert, mittelalterlicher Auffassung zufolge, aus einem Ungleichgewicht der Körpersäfte. Das Übergewicht der Gallensaftproduktion, die "schwarze Galle", auf die Johannes mehrfach Bezug nimmt, ist für die auftretenden Schübe von Schwermut verantwortlich. Also bedarf es einer Balance zwischen den Extremen, die analog der Balance der Beuysschen Plastik verläuft. Gleichzeitig findet sich hier ein gesellschaftliches Ideal. Die Aufhebung der Kunst als eines geschlossenen Bereiches ermöglicht die Verschmelzung von Poesie und Leben, für Johannes eine Existenzform höherer Wirklichkeit.

In diesem zu erstellenden Gleichgewicht realisiert sich soziale Plastik. Dazu gehört auch die Vereinigung getrennter Lebensbereiche. Jupp gründet auf der Höhe der Studentenbewegung die Deutsche Studentenpartei:

Wir trennen nicht mehr zwischen kultureller und politischer Arbeit. Wir fassen alles zusammen. Kindererziehung, Wohnungsbau, kommunale Tätigkeit - alles ist Arbeit, wenn dieselben [...] geistigen Vorstellungen darin wirksam werden. [...] Ja, Arbeit ist soziale Plastik. (Schw, 450)

Diesen Begriff der sozialen Plastik verbindet Johannes mit der Idee der *schönen Geselligkeit*, den er dem Vortrag Adornos "Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie" entnimmt.³⁷ Ortheil läßt Adorno diesen Vortrag angesichts der Erschießung Benno Ohnesorgs halten.³⁸ Den in diesem Aufsatz enthaltenen Begriff der Geselligkeit hält er den studentischen Protestgruppen als kommunikatives

36. Ebd., S. 82.

37. Theodor W. Adorno, "Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie", in: Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 11, Frankfurt, 1974, S. 495-514, hier S. 505.

38. In der Tat war Adorno "schon vor dem 2. Juni (1967) [...] zu seinem Vortrag 'Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie' eingeladen worden", Klaus Briegleb, 1968. *Literatur in der antiautoritären Bewegung*, Frankfurt/M., 1994, S. 114.

Ideal entgegen: "'Stell Dir Gespräche vor, bei denen Du nicht von Anfang an darauf aus bist, Recht zu behalten, freiere Gespräche...' [...] 'Du mußt Geduld haben, dem anderen zuhören, herausbekommen, was er denkt und wie er empfindet [...].'" (Schw, 445)

Die schöne Geselligkeit ist die Ausdrucksform, die jedem Teilnehmer eine maximale Realisation seiner Identität gewährleistet und seine sinnlichen und ästhetischen Bedürfnisse berücksichtigt: "Die schöne Geselligkeit war ein avancierter Versuch, Körper und Geist miteinander zu versöhnen." (Schw, 441) Dazu bedarf es des Taktes, ein anderer Begriff, den sich Johannes aus Adornos *Minima Moralia* aneignet. "Das *Taktgefühl* war das Geheimnis von Adornos Sprechen und Denken. Es ließ die Konventionen gebrochen gegenwärtig sein und zielte auf nichts anderes als die sanfte Annäherung von Vernunft und Sinnlichkeit, Idee und Phantasie." (Schw, 403) In den *Minima Moralia* heißt es "Zur Dialektik des Takts": "[...] taktvolles Verhalten wäre kein anderes als eines, das sich allein nach der spezifischen Beschaffenheit eines jeglichen menschlichen Verhältnisses richtet [...]."³⁹ Der Takt "verlangte die eigentlich unmögliche Versöhnung zwischen dem unbestätigten Anspruch der Konvention und dem ungebärdigen des Individuums".⁴⁰ Takt wäre also eine Verhaltensform, in der gesellschaftliche und individuelle Ansprüche sich in einer Art Balance treffen, die eine Utopie ermöglicht, nämlich "Humanität".⁴¹ Allerdings übersieht Johannes dabei, daß Adorno dem Takt nicht nur "seine genaue historische Stunde" zuweist, nämlich "die, in welcher das bürgerliche Individuum des absolutistischen Zwangs ledig ward" und damit auch der damit verbundenen gesellschaftlichen Konventionen, die nur noch als gebrochene gegenwärtig waren, sondern daß er die Leistung des Takts auch noch als paradox bezeichnet.⁴² Die gebrochene Gegenwart der Konventionen war aber die Voraussetzung für die Entstehung des Takts. Johannes' gesellschaftliche Utopie, die er der Studentenbewegung, die sich in politische Theoretiker einerseits und die subversive Aktion propagierende Kommune 1 andererseits spaltet, entgegenhält, ist also historisch überholt.⁴³

39. Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt, 1951, S. 50-54.

40. Ebd., S. 52.

41. Ebd., S. 50.

42. Ebd., S. 51f.

43. Wie sehr Johannes Adornos Vortrag mißversteht, wird aus einer Bemerkung Brieglebs deutlich, der den Vortrag als Kommentar zur Unmöglichkeit der Versöhnung der damaligen Situation liest: "In der Tat läuft im Vortragstext subversiv eine Serie von Sätzen, mit, die zur aktuellen Situation sprechen und das Humanitätsprinzip der 'verteufelten Iphigenie' aus der Sicht der Ordnungssprache und der *Dialektik der Aufklärung* brechen [...]. In dieser Dialektik ('daß das befreite Subjekt, frei nicht zu leben vermag in der bürgerlichen Gesellschaft die

Der Begriff der schönen Geselligkeit hat noch einen weiteren geistigen Vater, der zwar in *Schwerenöter* nicht namentlich erwähnt wird, aber in Ortheils Aufsatz "Suchbewegungen der 'Lehrjahre'" eine zentrale Rolle spielt: Friedrich Schleiermachers bereits erwähnter *Versuch einer Theorie des geselligen Betragens*. Schleiermacher versucht in diesem Theoriefragment einen Ausgleich zwischen den Ansprüchen des Individuums und der Gesellschaft zu finden, um dem Einzelnen in der Geselligkeit eine vollkommenere Existenz zu ermöglichen, jenseits von gesellschaftlicher Partikularisierung und Einschränkung. Die Geselligkeit ist "durch keinen äußeren Zweck gebunden" und wird bereits im ersten Satz als eines der "ersten und edelsten Bedürfnisse gebildeter Menschen" postuliert.⁴⁴ Die Vermittlung zwischen den gegensätzlichen Ansprüchen des Individuums nach totaler Auslebung seiner selbst und der diese beschränkenden Gesellschaft findet Schleiermacher in einer Idee der zu erreichenden Balance beider Extreme. Er entwickelt für die Ansprüche von Individuum und Gesellschaft Maxime, die er einander annähert: "Die gesellige Vollkommenheit, [...] besteht also darin, daß man sich zwischen den äußersten Grenzpunkten der Gesellschaft [...] mit Leichtigkeit bewege."⁴⁵ Interessant ist, daß auch Schleiermacher für das Betragen in solchen Gesellschaften einen Begriff anführt, der dem des Adornoschen Taktes nicht unähnlich ist, den der Schicklichkeit.⁴⁶

Damit wäre das Koordinatenkreuz für die in *Schwerenöter* beschriebene Utopie erstellt. Die zu überwindende *schwere Not*, Beuys' *soziale Plastik*, Adornos *Takt* und Schleiermachers *Theorie des geselligen Betragens* treffen sich in der Idee eines zu erreichenden Gleichgewichtes zwischen Extremen, in dem die Antagonie Kunst und Leben aufgehoben werden soll.

Schleiermachers "Versuch" ist "auf nichts geringeres als den ganzen Menschen gerichtet".⁴⁷ Damit gehört er, auch wenn er zwischen Extremen einen Mittelweg zu finden sucht, doch dem Erbe des deutschen Idealismus und seinem Totalitätsstreben an, das Ortheil in seinem Aufsatz "Suchbewegungen der 'Lehrjahre'" einer kritische Untersuchung unterzieht, und den Spuren

Freiheit ihm vorgaukelt", Adorno, a.a.O., S. 500) gibt es keinen Ausgleich, weil keine Versöhnung ist", Briegleb, a.a.O., S. 114.

44. Friedrich Schleiermacher: *Versuch einer Theorie des geselligen Betragens*, in: *Werke*, Auswahl in 4 Bänden, Leipzig, 1913, Bd.2, S. 3-33, hier: S. 3.

45. Ebd., S. 25.

46. Ebd., S. 12.

47. Ebd., S. 13.

nachgeht, die dieses Erbe in seiner eigenen Erziehung hinterlassen haben. Auf der einen Seite bekennt er sich zu dieser Tradition deutscher Philosophie, in der er seine eigene Bildung erfahren hat, auf der anderen Seite sieht er, daß sie der zeitgenössischen Lebenserfahrung nicht mehr entspricht.⁴⁸ Dieselbe Spannung findet sich in Johannes' großenwahnsinnigem Versuch, eine Totalität herzuzeichnen, obwohl seine eigene Lebenserfahrung gegen sie spricht. Auch sein utopisches Ideal gehorcht dieser idealistischen Vorstellung eines ganzen Menschentums, das auch Beuys Kunsttheorie anstrebt: "Es geht um die ganze Wirklichkeit."⁴⁹ Beuys' "erweiterter Kunstbegriff", versucht die "reduzierten Kulturbetriebe der kapitalistischen Systeme" zu überwinden, indem er sich "auf alle Menschen als Künstler bezieht" und das in ihnen wohnende Kreativitätspotential realisieren will. So "geht der (erweiterte Kunst-) Begriff in der Arbeit auf".⁵⁰ Auf diese Weise entsteht soziale Plastik: "Diese modernste Kunstdisziplin, Soziale Plastik, [...] wird erst dann in vollkommener Weise in Erscheinung treten, wenn der letzte lebende Mensch auf dieser Erde zu einem Mitgestalter [...] am sozialen Organismus geworden ist".⁵¹ Indem Ortheil Beuys' "erweiterten Kunstbegriff" als "totalen Kunstbegriff" in *Schwerenöter* abbildet, spürt er den Verbindungen zum Idealismus in Beuys' Kunstphilosophie nach. "Wir entwickeln den totalen Kunstbegriff. Der totale Kunstbegriff verschmelzt das individuelle und das soziale Gestalten. Jeder Mensch ist ein Künstler, prinzipiell [...]." (Schw, 591)

An diesen Beispielen sieht man, daß es Johannes um eine Überwindung des Widerspruches von einer Seite aus geht. Er reflektiert an keiner Stelle die Dialektik seiner ästhetischen Position, die ja schon aus einer Spaltung herrührt, ja erst durch sie ermöglicht wurde. Unbesehen koppelt er Beuys' Re-Ritualisierung des Kunstbegriffes, der sich an alle Menschen richtet, an ein gesellschaftliches Ideal, das erst aus der affirmativen Kultur entsteht. Der geschichtliche Ort des Taktes ist nämlich auch der Ort der Entstehung des affirmativen Kulturbegriffes:

48. Siehe Ortheil, "Suchbewegungen der Lehrjahre" a.a.O., S. 65: Für mich sind nämlich diese Vorgeschichten keine Episoden der deutschen Geistesgeschichte; einen nicht unwesentlichen Teil meiner eigenen Lebensgeschichte habe ich erst verstanden, als ich den Zusammenhang dieser Geschichten begriff." Und S. 79: "Mir kam es jedenfalls so vor, als sei [...] diese Idee vom 'ganzen' Menschentum an einem Begriff von Totalität orientiert, den die Studenten in meinen Seminaren als nichtssagend empfanden."

49. Zitat von Beuys, siehe Schata, a.a.O., S. 76.

50. Joseph Beuys, "Eintritt in ein Lebewesen", Vortrag, gehalten auf der dokumenta 6 in Kassel, 6.8.1977, in: Harlan, Rappmann, Schata, *Joseph Beuys*, a.a.O., S. 123-8, hier S. 127.

51. Beuys, "Ich durchsuche Feldcharakter", in: *Joseph Beuys*, a.a.O., S. 121.

Kultur hat nicht, wer die Wahrheiten der Humanität als Kampfruf versteht, sondern als Haltung. Diese Haltung führt zu einem Sich-benehmen-können: bis in die alltäglichen Verrichtungen hinein Harmonie und Abgewogenheit zeigen.⁵²

So zeugt Johannes' Versuch, heterogene utopische Konzepte zu vereinigen, hauptsächlich auf eine Not zur Utopie hin, die aus dem Scheitern geboren wurde. In diesem Scheitern liegt ein weiterer Grund für Johannes' Wahn.

Der entfesselte Odysseus

Johannes' Versuch, die Kunst wieder in die Praxis zu reintegrieren und eine ästhetische Lebensform zu entwickeln, ist die Umkehrbewegung zu jener, die Adorno und Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* an Odysseus festgestellt haben. Adorno und Horkheimer deuten die Scheidung von Kunst als Reich des Schönen, Idealen und pragmatischer Realität als ein konstitutives Moment für das zivilisierte, aufgeklärte Individuum. Der Mythos von Odysseus und den Sirenen bezeugt ihnen den Ort, an dem diese Scheidung offenbar wird. Der Gesang der Sirenen, die Verkörperung der Lockung "des sich Verlierens im Vergangenen" ist gefährlich, weil er "noch nicht zur Kunst entmächtigt ist" und bedroht jeden, der ihm lauscht, mit dem Verlust des Lebens.⁵³ Odysseus, der sich an dem Mast binden läßt und seinen Gefährten die Ohren mit Wachs verschließt, entmächtigt den Gesang der Sirenen zur Kunst, d.h. zu einem Spektakel für die herrschende Klasse, von dem die rudernden Gefährten ausgeschlossen sind. Dies konstituiert zugleich die Trennung von Kunst und Praxis: "Die Bande, mit denen er sich an die Praxis gefesselt hat, halten zugleich die Sirenen von der Praxis fern. Ihre Lockung wird zum bloßen Gegenstand der Kontemplation neutralisiert, zur Kunst."⁵⁴ Es ist diese Scheidung, die Johannes in seiner Utopie zu überwinden versucht.

52. Marcuse, a.a.O., S 71. dazu paßt auch Johannes' Wahl von Adorno als dem Träger seiner ästhetischen Utopie: "Die Nöte des Alltags von Unterprivilegierten waren [Adorno] fremd und unverständlich. Ausgeprägt war sein Sinn für die Leiden intellektueller und künstlerischer Außenseiter und derer, die sich traumloser Anpassung verweigerten." Wiggershaus, a.a.O., S. 11.

53. Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/M, 1969, S. 39.

54. Ebd.

Hier ist der erwähnte Iphigenie-Aufsatz von Adorno von zentraler Bedeutung, bietet quasi einen Schlüssel zum Text. Geht es doch auch in Adornos Aufsatz um das Erlangen eines Gleichgewichtes, nämlich das zwischen mythischer Barbarei und Zivilisation. Goethe suchte, so Adorno, einen Ausgleich zu finden zwischen dem Bewußtsein des "schuldhaften Aspekt(es) von Zivilisation", die die Vorwelt, den Mythos unterdrückt, und dem im Sturm und Drang sich dagegen ausformenden "antizivilisatorischen Widerspruch der Kunst", dem Ruf nach Natur.⁵⁵ Was in der *Iphigenie* thematisch wird, ist "die Zivilisation, aus der Dichtung nicht ausbrechen kann, (da sie ja bereits ihr Produkt ist, H.S.) und die sie doch durchbrechen will".⁵⁶ Die Erkenntnis, daß "das befreite Subjekt (das im zivilisatorischen Prozeß nicht so sehr sich emanzipierte, als das es ihm entsprang) frei nicht zu leben vermag, in der bürgerlichen Gesellschaft, die Freiheit ihm vorgaukelt", führt Goethe zu seinem klassischen Ideal, zur Idee eines Ausgleichs zwischen den antagonistischen Polen mittels eines Begriffes von Humanität, der vom Takt bestimmt ist.⁵⁷ Laut Adorno ist der Goethesche Klassizismus jedoch "Chiffre des Unschlichtbaren, das zu schlichten seine Idee ist".⁵⁸ Der Zeuge für die Unmöglichkeit der Utopie ist der wahnsinnige Orest: "Utopie wird der Unmöglichkeit geziehen, wo sie sich regt; wer sie erblickt muß verwirrten Geistes sein."⁵⁹ Damit sind wir auf dem Parkett von *Schwerenöter*. Johannes ist der entfesselte Odysseus der *Dialektik der Aufklärung*, der den Gesang der Sirenen wieder in ihr Recht einsetzen, die Kunst wieder an die Praxis koppeln will. Für den Roman gilt auch, was Adorno über die Sprache der *Iphigenie* sagt, die den Ausgleich als "Stellvertreter von Ordnung" ermöglichen soll: "Die Versöhnung des Subjekts mit dem ihm Entgleitenden freilich, die ihr aufgebürdet wird, die Substitution von Form für einen ihr antagonistischen Inhalt ist [...] aufs äußerste exponiert."⁶⁰

Auch in Johannes' Erzählung wird die Form für einen ihr antagonistischen Inhalt substituiert. Denn an Johannes' Weise, mit Philosophie und ästhetischen Konzepten umzugehen, wird vor allem eines deutlich. Nämlich, daß seine Neigung, diese völlig heterogenen Konzepte und Denkfiguren nicht nur auf sich zu beziehen, sondern auch in ein Welterklärungsmodell zu verwandeln, in dessen

55. Siehe Adorno, "Zum Klassizismus...", a.a.O., S 497f.

56. Ebd., S. 499.

57. Ebd., S. 500/503.

58. Ebd., S. 502.

59. Ebd., S. 510.

60. Ebd., S. 501f.

Mittelpunkt er selbst steht, hauptsächlich einem Antrieb genügt: All seine Erfahrungen und sein Wissen in ein Gebilde zu integrieren, in dem alle einzelnen Teile aufeinander verweisen und so ein sinnhaftes Ganzes ergeben sollen. Alle Erscheinungsformen bundesrepublikanischer Zeit- und Geistesgeschichte werden, mitsamt ausgesuchter Positionen abendländischer Philosophiegeschichte, in das duale System *Schwerenöter* integriert, um Johannes zu legitimieren. Sogar seine Schizophrenie wird Teil des Beweissystems, mit dem Johannes seine (geistes)geschichtliche Repräsentativität einklagt. Dabei ist nicht nur bedeutsam, daß die Erzählinstanz schizophran ist und an dem schwerenötertypischen Größenwahn leidet, sondern auch, daß sie in der Verteidigung ihres poetischen Alleinvertretungsanspruches ebenjenen Dualismus reproduziert, den sie behauptet überwunden zu haben. Der zu überwindende Widerspruch der affirmativen Kultur, der der Kunst ein inneres Reich zuweist, ihr aber keinen gesellschaftlichen Status einräumt, wird von Johannes in der Defensive an jeder Stelle des Textes reproduziert, um die Vorherrschaft und Wahrhaftigkeit seiner Maxime gegen das Reich der Vernunft zu belegen. Dabei propagiert er diesen Dualismus letztlich als Voraussetzung für die zu erlangende Seeligkeit um noch seine seelische Erkrankung darin unterbringen zu können.

Wiedergeburt - Vom Leben zum Text

Am Ende seiner Irrfahrten, aus der Heilanstalt entlassen, kündigt Johannes seine "*Wiedergeburt*" an. (Schw, 633) Diese Wiedergeburt wird eingeleitet mit einem Zitat aus Nietzsches *Die Fröhliche Wissenschaft*: "[...] *man kommt aus solchen Abgründen, aus solch schwerem Siechtum, [...] neugeboren zurück, gehäuteter, kitzlicher, boshafter [...]*".⁶¹ Die deklamierte "Wiedergeburt" am Ende der Lebensgeschichte (und am eigentlichen Beginn der Niederschrift der Erzählung) mündet in eine eigenartige Interpretation: "[...] denn, [...] anders als wir damals noch dachten, ist das Schwerenötertum weniger ein Hindernis, als eine Bedingung des Glücks ...freilich muß man hindurch, es ganz bis zur Neige ertragen." (Schw, 635). Die eigene Krankheitsgeschichte wird als Heilsgeschichte umgedeutet, damit sie auch noch ins System paßt. Dabei kann Johannes nicht

61. Friedrich Nietzsche, *Die Fröhliche Wissenschaft*, *Werke*, a.a.O., Bd. II, S. 34.

darüber hinwegtäuschen, daß ihn die Konfrontation mit seinem Bruder wieder in den alten Dualismus zurückwirft. Josef ist als Mitglied der GRÜNEN Vertreter des Realo-Flügels (und wird wenig später als "Joschka" in den Bundestag einziehen), was Johannes wiederum unter Konkurrenzdruck stellt:

Politik! Realpolitik... Nichts darüber hinaus... schock schwerenot!... Aber die Wiedergeburt ist bereits eingeleitet, denn ich muß dir gestehen [...] daß auch ich längst in die Bewegung eingestiegen bin, daß die Erneuerung begonnen hat [...] von der Basis her [...]. (Schw, 637)

Zwar erklärt Johannes seine Wiedergeburt, sie ist jedoch eine textuelle. Der wiedergeborene Johannes kann eben nicht die "Philosophie des neuen Lebens in Sprache und Handeln übersetzen",⁶² sondern nur eben in Sprache. Die gescheiterte gesellschaftliche Identität kann sich nur im Text, *als Text* behaupten. Das schizophrene Ich zimmert sich eine geschichtliche und gesellschaftliche Identität zurecht und soll am Text genesen. Johannes begibt sich, nach gescheitertem Versuch eine ästhetische Utopie gesellschaftlich zu leben, mit der Produktion des Textes in exakt jenen Antagonismus von Schönheit und Nützlichkeit hinein, den es ja eigentlich zu beseitigen galt. Zwar entspringt dieser Anspruch des Primats der Kunst vor der Nützlichkeit nur aus dem Scheitern der versuchten Vereinigung, doch das erzählende Subjekt ist an jeder Stelle des Textes schon im Ansatz von diesem Dualismus bestimmt, da es ja von ihm aus erzählt. Der ästhetische Widerstand gegen das So-Sein, die Faktizität der Wirklichkeit, verlagert sich ganz auf die Ebene des Schreibens. Da hilft es auch nichts zu behaupten, man müsse das Schwerenöttertum bis zur Neige ertragen. Letzten Endes verhält es sich mit Johannes' Schwerenöttertum wie mit dem Huhn und dem Ei. Die Frage, was zuerst da war, läßt sich kaum klären. Ist das Schwerenöttertum die Ursache von Johannes' Schizophrenie, oder das aus der Krankheit geborene Erklärungsmuster? Nicht nur in dieser Hinsicht beißt sich der Roman in den Schwanz. Die Kreisstruktur des Romans bewahrt so den ästhetischen Kurzschluß der Identitätsstiftung. Johannes, der entfesselte Odysseus der *Dialektik der Aufklärung*, der den "Traum eines weit ausholenden *Gesangs*" träumt (Schw, 642), bezahlt schließlich denselben Preis, den die Homeriden zahlen, die dem Gesang der Sirenen

62. Siehe Jürgen Egyptien, "Scheherazade, ewiger Umgang und Klandestinität. Anmerkungen zur poetischen Praxis und zu den Erzähltheorien von H.J.Ortheil, G.Köpf und G.Neumann", in: *Text und Kritik*, 113, S. 10-18, hier S. 12.

lauschen: den Verlust der Zukunft. Seine Erzählung ist in einer endlosen Kreisbewegung auf die Vergangenheit fixiert.

Johannes' Geschichte folgt so dem Vorbild Nietzsches, der in der Figur des Dionysos auch die Vereinigung aller Gegensätze anstrebte. Dionysos ist "Typus eines wohlgeratenen, entzückt-überströmenden Geistes! Typus eines die Widersprüche und Fragwürdigkeiten in sich hineinnehmenden und erlösenden Geistes!"⁶³ Johannes, der von sich behauptet, das Schwerenötertum überwunden zu haben, endet als dionysischer Rhapsode. Wie Johannes ist Dionysos der zweimal geborene Gott, dessen Geburt und Tod eine Wiedergeburt einläutet.⁶⁴ Selbst Johannes' Behauptung, das Schwerenötertum müsse als Vorbedingung des Glücks ganz durchschritten und durchlitten werden, folgt noch Nietzsches Selbsteinschätzung: "Und was mein langes Siechtum angeht, verdanke ich ihm nicht unsäglich viel mehr als meine Gesundheit? Ich verdanke ihm eine *höhere* Gesundheit. [...] Erst der große Schmerz ist der letzte Befreier des Geistes [...]"⁶⁵ Allerdings blieb auch Nietzsches versuchte Überwindung der lebensverneinenden Religion und Moral im Endeffekt in der Opposition Dionysos-Christus stecken, genau, wie sich Johannes schließlich wieder in die für erlöst erklärte Opposition hineinbegibt: "Hat man mich verstanden? *Dionysos gegen den Gekreuzigten...*"⁶⁶ Ähnlich Nietzsche, der kurz vor seinem Zusammenbruch in einem Brief an Jacob Burckhardt schrieb, er sei "im Grunde jeder Name in der Geschichte",⁶⁷ identifiziert sich Johannes in seiner Manie mit dem welt- und geistesgeschichtlichen Personal, das er zu seiner Verteidigung heranzitiert. Für Johannes gilt auch Nietzsches Wort aus *Die Fröhliche Wissenschaft*: "Ich habe für mich entdeckt, daß die alte Mensch- und Tierheit, ja die gesamte Urzeit und Vergangenheit alles empfindenden Seins in mir fortverdichtet [...]"⁶⁸

Die poststrukturelle Philosophie hat Nietzsche als den Erschütterer des abendländischen Logozentrismus, Kritiker des absoluten Wahrheitsbegriffes, und Advokaten der Multiperspektivität

63. Friedrich Nietzsche, *Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre, Werke*, a.a.O., Bd. III, S. 773.

64. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, a.a.O., S. 10.

65. Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, Epilog 1, *Werke*, a.a.O., Bd. II, S. 1059.

66. Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo, Werke*, a.a.O., Bd. II, S. 1159. Siehe auch Ofelia Schutte, *Nietzsche without Masks*, Chicago, 1984, S. 189ff.

67. Nietzsche an Jacob Burckhardt, 6.1.1889, *Werke*, a.a.O., Bd. III, S. 1351.

68. Nietzsche, *Die Fröhliche Wissenschaft*, a.a.O., S. 73.

als einen ihrer Vorläufer reklamiert.⁶⁹ Ein besonderes Augenmerk lag dabei auf der Konstruktion eines das abendländische Subjekt zugunsten eines multiplen Subjektes dekonstruierenden Nietzsche.⁷⁰ In der poststrukturalen Interpretation entsteht ein multipler, auf keinen eindeutigen Begriff zu bringender Nietzsche, der sich schließlich in der Niederschrift seiner Autobiographie *Ecce Homo* selbst erfindet und, je nach Auslegung, entweder als selbstgeschaffenes multiples Selbst existiert, oder im Geflecht des Textes verlorengeht.⁷¹ Die philologische Akkurateesse dieser Nietzsche-Auslegungen, die von anderer Seite auch als philosophische Bauchrednerei bezeichnet worden ist, welches Nietzsche als Puppe für eigene Theorien benützt, ist dabei weniger von Interesse, als daß dem in postmoderner Theorie versierten Ortheil diese Nietzsche-Interpretation nicht verborgen geblieben sein dürfte.⁷²

Dieser zugegebenermaßen kurze Exkurs muß genügen, um zu illustrieren, daß Ortheil mit Johannes ein Subjekt entwirft, das sich oszillierend zwischen Moderne und Postmoderne bewegt. Johannes, dessen Schrift dazu dient, sein sich dissoziierendes Ich zusammenzuphantasieren, ist alles andere als ein kohärentes Individuum, man vergleiche ihn bloß mit Fermer oder dem Erzähler in *Hecke*. Zwar konstituiert sich auch dort Subjektivität im Erzählen, was Johannes hingegen produziert ist ein dezentrales, multiples Subjekt, das sich an jeder Stelle des Textes etwas Neues anverwandelt und je nach interpretativer Notwendigkeit alles als Identität annimmt, was sich ihm anbietet. Johannes, der am Beginn des Romans von sich sagt, er "lebte [...] früh *in mehreren Welten*" (Schw, 15), webt ein vielschichtiges Gewebe, das fortwährend von ihm fort auf andere Texte verweist, und in dem das erzählte Subjekt Johannes schließlich zugunsten des Textes "Johannes" seine Konturen verliert. Die vom Rezensenten der FAZ beklagte Formlosigkeit der Hauptfigur(en) ist also Programm.⁷³

69. Siehe z.B. Clayton Koelb (Hrsg.), *Nietzsche as Postmodernist*, New York, 1990, das die Verbindungen der französischen Poststrukturalisten zu Nietzsche erkundet.

70. Siehe z.B. David B. Allison (Hrsg.) *The New Nietzsche*, New York, 1977, bes. die Beiträge von Gilles Deleuze, Jacques Derrida und Sarah Kofman. Peter Heller spricht von dem "dividuum that is Nietzsche", Peter Heller, "Multiplicity and Unity in Nietzsche's Work and Thought on Thought", in: Heller, *Studies in Nietzsche*, Bonn, 1980, S. 1-26, hier S. 12.

71. Siehe dazu Alexander Nehamas, *Nietzsche, Life as Literature*, London, 1985, S. 196: "One way, then, to become one thing, one's own character [...] is, [...] to write *Ecce Homo* [...]. It is to write this self-referential book in which Nietzsche can be said [...] to invent [...] himself [...]."; Derrida, "The Question of Style" in: *The New Nietzsche*, a.a.O., S. 186: "Nietzsche is a bit lost in the web of the text, like a spider, unequal to what he has produced [...]."

72. Siehe Robert C. Holubs Besprechung von *Nietzsche as Postmodernist* in: *Postmodern Culture. An electronic Journal of interdisciplinary criticism*, 2, Jan. 1992, S.5.

73. Siehe Ueding, a.a.O.

Johannes' sprunghafte Art der Verknüpfung und sein Drang, alles mit allem zu verketten, verweist auf Deleuzes und Guattaris Vorstellung des Rhizoms. Ein Rhizom ist eine unterirdische Wurzel, die ein miteinander verbundenes Nebenwurzelgeflecht ausbildet. Deleuzes und Guattaris polemischer Text *Das Rhizom* ist eine Absage an das binäre Denken, das Denken in Dichotomien: "Insofern kann man sagen, daß dieses Denken die Vielheiten nie begriffen hat: es muß von einer starken, vorgängigen Einheit ausgehen [...] und es folgt dabei einer geistigen Methode."⁷⁴ Das Rhizom hingegen funktioniert nach dem "Prinzip der Konnexion und der Heterogenität. Jeder Punkt eines Rhizoms kann und muß mit jedem anderen verbunden werden".⁷⁵ Auf diese Weise soll mit der Dichotomie Subjekt-Objekt auch das damit verbundene Machtverhältnis unterwandert werden. Deleuze und Guattari stellen den Schizo dem ödipalen Menschen entgegen. In ihrer Attacke auf die klassische Psychoanalyse verstehen sie Ödipus als Produkt einer Kultur der binären Opposition gut-böse, die diese Hierarchien in der Verinnerlichung des im Ödipus-Komplexes enthaltenen Schuldgefühls in den Individuen codiert.⁷⁶ Der Schizo verweigert sich der ödipalen Codierung, unterläuft sie stetig, weswegen er auch hospitalisiert wird. Deleuze und Guattari geht es nicht darum den hospitalisierten Schizophrenen als Gegenmodell zur auf Hierarchien aufgebauten bürgerlichen Gesellschaft zu konstruieren. Der institutionalisierte Schizo gilt ihnen als "jemand, der etwas versucht, und der dran gescheitert ist".⁷⁷ Ihnen geht es um die Schizophrenie als "Prozeß der Decodierung und Deterritorialisierung" und darum, diesen Prozeß für nichthierarchische revolutionäre Aktivitäten nutzbar zu machen.⁷⁸ In ihrem umfassenden Werk *Anti-Oedipus*, das ähnlich *Schwerenöter* gänzlich unsystematischen und unorthodoxen Gebrauch von Theorie und Literatur macht, beschreiben sie Schizophrenie als etwas, das, bevor sie zum klinischen Fall wird, der gesellschaftlichen Codierung durch Unterlaufen der Codes entkommt. Gegenüber den hierarchischen Codes der Interrogation ist der Schizo immer schon woanders.⁷⁹ Ein solches Unterlaufen gesellschaftlicher Codes findet sich in Johannes' Interrogation über "staatspolitische Themen" (Schw, 331) vor dem Prüfungsausschuß, der feststellen soll, ob er eines

74. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Das Rhizom*, Berlin 1977, S. 9.

75. Ebd., S. 11.

76. Ebd., S. 22ff.

77. Ebd., S. 63.

78. Ebd.

79. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Anti-Oedipus*, London, 1984, S. 15: "[...] the schizophrenic passes from one code to the other, [...] he deliberately *scrambles all the codes*, by quickly shifting from one to another, according to the questions asked him, [...]."

Auslandsstipendiums würdig ist. (Schw, 332-43) Nietzsche erscheint in *Anti-Oedipus* als paradigmatischer Schizo, keiner, der als Subjekt plötzlich verrückt wird und sich mit allen möglichen Leuten identifiziert, sondern als "the Nietzschean subject who passes through a series of states, and who identifies these states with the names of history".⁸⁰ Dabei identifiziert er nicht sich mit den Namen der Geschichte, sondern "rather identifying the names of history with various states of intensity [...]" and each time Nietzsche as subject exclaims: "They're me! So it's me!" No one has ever been as deeply involved in history as the schizo".⁸¹

Das utopische Potential des *Anti-Oedipus* erscheint in *Schwerenöter* in einer Gruppe Autonomer, die dem institutionalisierten Johannes zu Beginn der achtziger Jahre ihre neuen antisystematischen und dezentralen Strategien erklären: "Die Autonomen bleiben unter sich, sie schaffen sich ihre eigenen Netze und Verbindungen, ein eigenes Milieu." (Schw, 622) In der Aufsplitterung der Szenen, die sich unter dem "vorläufige[n] Sammelbegriff" GRÜNE sammeln, bei denen auch sein Onkel Jupp "eine Figur unter vielen" ist, erkennt Johannes eine neue Form der "*Anti-Politik*", die ästhetische Prinzipien in die dezentralen politischen Aktionen integriert.⁸² (Schw, 626,624) Die Autonomen sind sichtlich an Deleuzes und Guattaris Konzept der Wunschmaschinen orientiert. Deleuze und Guattari verstehen die gesamte Natur als Produktionsprozeß, als eine gigantische Maschine, an die der Schizo sich mit seiner Wunschproduktion, wie auch an jede andere Maschine, jederzeit anschließen kann.⁸³ Die Autonomen, denen Johannes auf dem Flügel vorspielt, erkennen in ihm eine "*Musikmaschine*, [...]. Du bist richtig angeschlossen an das Ding, [...] ihr bildet eine Einheit..." (Schw, 625) Sie ernennen Johannes zum "*Ober-Schizo*" (Schw, 624) und befreien ihn aus der Anstalt.

Zwar zeigt Johannes in seinen Delirien Ansätze rhizomatischen Denkens, jedoch hat auch dieses, wie alles in *Schwerenöter*, eine Kehrseite. Johannes' Erzähltrieb gehorcht, wie auch seine Kunstutopie einem Drang nach Ganzheit, nach Totalität. Die Erzählung, in der er sich selbst

80. Ebd., S. 21.

81. Ebd.

82. Ortheil hat sich in seinem Einleitungsbeitrag zu *Schauprozesse* auf Deleuzes und Guattaris *Das Rhizom* als wichtigen Text für "diese Szenenbildung und Stilarrangements" der Szenen der frühen achtziger Jahre bezogen. (Schau, 11)

83. Siehe Deleuze/Guattari: *Anti-Oedipus*, a.a.O., Kapitel 1.

erschafft, konstituiert in ihrer Monumentalität und ihrem Anspruch das, was von Lyotard unter der Bezeichnung "große Erzählung" als paradigmatische Konstruktion der Moderne beschrieben wurde.⁸⁴ Jedoch, wie man mit Adorno sagen könnte: "Das Ganze ist das Unwahre."⁸⁵ Der Versuch, die Kunst um eines ganzeren Menschentums willen ins Leben zu integrieren, endet nach dem Scheitern wiederum mit der Produktion von Kunst, mit der Johannes seine Identität behaupten will. Johannes gleicht so im Endeffekt auch wieder dem gefesselten Odysseus, der sich um der Bewahrung seiner Ich-Identität willen an den Mast der Praxis fesseln ließ.⁸⁶ Der Prozeß des Schreibens ist der Mast, an den er sich kettet, um sein auseinanderfallendes Ich zusammenzuhalten. Kunstmachen als Selbsttherapie also.⁸⁷

So gehorcht letztlich Johannes' Verteidigungsschrift demselben Impetus, den er an den dumpfen, für das Schöne unzugänglichen Germanen kritisiert: "Ich kannte sie, diese *Germanen*! Sie würden Waffen fordern, immer gewaltigere; innerlich aber wollten sie nach Hause kommen." (Schw, 146) Auch Johannes' Schrift ist eine Bemühung 'nach Hause zu kommen'. Seine besessene Annahme und Identifikation mit jedem Gedankengebäude, das eine idealistische Komponente hat, zeugt von einer Orientierungslosigkeit, die letztlich in der Vater- (=Heimat)losigkeit liegt. Johannes ist als exemplarischer Deutscher ein Geschichts-Waise, als 'vaterloser Geselle' steht er auch stellvertretend für die traditionslose Bundesrepublik. Nicht umsonst vollzieht sich sein Wahnsinn analog zum Scheitern der Träume einer ganzen Generation. Johannes' textuelle Behauptung einer nicht gesellschaftlich abgesicherten Identität ist eine Bemühung um Heimat, die schließlich im Schreiben gefunden wird. *Schwerenöter* weist, wie die Odyssee, vierundzwanzig Kapitel auf, ein weiteres Indiz, daß sich dort jemand auf einer versuchten Heimreise befindet.⁸⁸

84. Jean Francois Lyotard zufolge ist die Moderne gekennzeichnet von der Vorherrschaft "großer Erzählungen", d.h. Welterklärungsmodellen mit ausgeprägtem Systemcharakter, die in der Postmoderne an Erklärungskraft verlieren. Siehe Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, Wien, 1993, bes S.52ff.

85. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, a.a.O., S. 57.

86. Vgl. Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, a.a.O., S. 39.

87. Auch hiermit befindet sich der Roman im Einklang mit Beuys' Kunstphilosophie: "Ja, das [die Kunst] ist *der* therapeutische Prozeß an sich. Sonst sehe ich keinen Aspekt. Das ist das Wesentlichste in der Kunst", in: Rainer Rappmann: "Interview mit Joseph Beuys", in: *Joseph Beuys*, a.a.O., S. 21.

88. Ortheil hat selbst seinen Roman als "ernst-ironische Absage an das Epos verstanden", damit jedoch eher die Erzähltradition des Epos gemeint. Siehe Ortheil, "*Schwerenöter* - Eine Nachbemerkung, *Schauprozesse*, a.a.O., S. 37-46, hier S. 45.

Schwerenöter folgt in seiner Konstruktion Ortheils Konzeption des Zeitromans, der gesellschaftliche Prozesse am Individuum spiegelt. Allerdings wird hier dieser Ansatz anhand eines unzuverlässigen Erzählers ad absurdum geführt, so daß es aussieht, als ob Ortheil seinem Konzept nicht mehr traut. Der utopische Gehalt seiner ersten zwei Romane findet in *Schwerenöter* keinen gesellschaftlichen Ort mehr und wird schließlich nur noch von der Erzählinstanz zur Aufrechterhaltung einer instabilen Persönlichkeit am Rande der Gesellschaft postuliert. Die ästhetische Existenz ist nur auf dem Papier, als Schriftsteller, der sich in einer Kreisbewegung seine gesellschaftliche Repräsentativität selbst vormacht, zu erhalten. Zur poetischen Heimat wird der Text selbst, der als solcher Widerstand gegen die übermächtige, poesielose Wirklichkeit ist, aber immer noch Repräsentativität einklagt. Die Verfolgung eines ästhetischen Ideals in der Realität endet im Wahnsinn. Dies scheint nicht nur ein Verdikt gegen den gesellschaftlichen Ort der Kunst, sondern auch gegen den Anspruch der Kunst, überhaupt etwas zur Gesellschaft sagen zu können. Auf der einen Seite gelingt es nicht, die Kunst ins Leben zu integrieren, so daß sie sich in der Niederlage auf die Spaltung zurückzieht, in der sie aber auf der anderen Seite nur noch eine gesellschaftliche Randexistenz zur Sinnstiftung ihrer Produzenten führt.

Dennoch funktioniert *Schwerenöter* auch als Zeitroman, da Ortheil seinen gesellschaftlichen Anspruch nicht aufgibt. Dies ist möglich über eine Brechung der Erzählinstanz. Johannes ist nicht nur ein delirierender, vertrauensunwürdiger Verrückter; die Kapriolen, die er in seinem Wahnsinn schlägt, ergeben in ihrer Vermischung sämtlicher Sinnebenen durchaus wieder einen Sinn. Die fast schon atemlose Aufzählung sämtlicher Ereignisse und Phänomene der Nachkriegsgeschichte anhand des Bewußtseins einer Erzählerfigur gestaltet weniger ein Sittenbild der Bundesrepublik, als daß sie ein "Reservoir eines kollektiven Gedächtnisses" darstellt.⁸⁹ Dies geschieht auf mehreren Ebenen. Zum Einen schafft die von der Erzählinstanz vorgenommene Parallelisierung von Lebens- und Landesgeschichte an manchen Stellen eine durchaus stimmige Symbolebene. Der an Verfolgungswahn leidende Johannes, der die versehentliche Stürmung des Bauernhofes auf seine eigene Person bezieht, kann hier durchaus für eine Gesellschaft stehen, die in der Sympathisantenhatz verfolgungswahnhaft Strukturen produziert. Abgesehen von der Erzählebene,

89. Egyptien, a.a.O., S. 10.

auf der die Durchschlagung dieser Atmosphäre in das Bewußtsein der hypersensiblen Hauptfigur geschieht. Zum Anderen müßte man sich die Frage stellen, wie die Geschichtserzählung einer Person aussehen würde, die alle signifikanten gesellschaftlichen Strömungen der Nachkriegsgeschichte am eigenen Leibe erlebt hat und der diese Geschichte dergestalt erzählen will, daß sie eine historische und gesellschaftliche Repräsentanz ergibt. Wenn diese Person dann auch noch zu schizoidem Größenwahn neigt, könnte man *Schwerenöter* wahrscheinlich als das 'stimmige' Geschichtsbild eines gebildeten Größenwahnsinnigen bezeichnen, der alle diese Ereignisse, die sich in verwässerter Form in seinem Leben manifestieren, aufbläst und sinnhaft verknüpft. Wenn man von der Dimension des Größenwahns absieht, bleibt ein Erzähler übrig, der sich verzweifelt bemüht, die Stichworte, die die Welt-, Landes- und Lebensgeschichte in seinem Kopf angehäuft haben, zu einem Ganzen zu verbinden. Johannes ist ein manischer "Geschichts-Esser", dem das Erzählte sofort wieder unter den Händen zerläuft, weswegen er auch immer schneller erzählen muß. Die Geschwindigkeit und der Druck des Erzählens stehen bei doppelter Länge in einem spannungsreichen Gegensatz zum reflektierten, immer wieder unterbrochenen, suchenden Erzählen in *Hecke*. Was in *Hecke* gelingt, nämlich daß eine einzelne Person sich eine geschichtliche Erfahrung zusammenerzählt, die dann auch noch handhabbar ist, scheitert in *Schwerenöter* schon im Ansatz.

***Schwerenöter* als "deutscher" Roman**

In seiner überbordenden Erzählmanie und seinem totalen Alleinvertretungsanspruch bezeugt Johannes das, was Adorno in dem Radiovortrag "Auf die Frage: Was ist deutsch?" von 1965 als spezifisch deutsch vermutet hat: "dies Ineinander des Großartigen, in keiner konventionellen Größe sich bescheidenden mit dem Monströsen."⁹⁰ Adorno hatte diese Kombination im Verhältnis der "idealistischen Philosophien und Kunstwerke", die "nichts tolerierten, was nicht in dem gebietenden Bannkreis ihrer Identität aufging", und die er als "durchweg zur Vergottung des Staates bereit" sah

90. Theodor W. Adorno, "Auf die Frage: Was ist deutsch?", in: *Gesammelte Schriften*, a.a.O., Bd. 10, Teil 2, S. 691-701, hier S. 695.

zur jüngsten deutschen Geschichte: "Geschichte erweist sich daran, bis heute als Schuldzusammenhang, daß die höchsten Produktivkräfte, die obersten Manifestationen des Geistes verschworen sind mit dem schlimmsten."⁹¹ Ortheil hat selbst den auf das "Absolute" fixierten Teil der deutschen Geistesgeschichte, den auch Schwenkner ausschreitet, in dem Essay "Suchbewegungen der >Lehrjahre<", der unter anderem auch Schellings Geselligkeitstheorie erwähnt, als Teil seiner eigenen Lebensgeschichte bezeichnet. (KBS, 51-5, 60-5)

Andererseits vollzieht *Schwenkner*, mit Johannes' durchgehender Favorisierung der mediterranen Zivilisation und Lebensart, die er auf Reisen nach Rom, Paris und Lissabon kennenlernt und die er nicht müde wird, der deutschen Barbarei, die sich als "Kultur" in Opposition zur "Zivilisation" (miß)versteht, entgegenzuhalten,⁹² wiederum eine Brechung des deutschen Tiefsinnes.

In diesem Sinne ist *Schwenkner* auch ein ironischer Kommentar zur Geschichte des idealistischen deutschen Bildungsideals, das von der Vervollkommnung des Menschen ausgegangen war. Johannes erzählt seine Lebensgeschichte her wie einen Bildungsroman, an dessen Ende die menschliche Perfektion steht, seine "Wiedergeburt". Die deutsche Bildungsromantradition wird allerdings mehrmals gebrochen. Wo am Ende des idealtypischen Bildungsromans der Eintritt in die Gesellschaft steht, folgt bei Johannes die Produktion eines Textes, um seine Bildungsgeschichte zu beweisen. Eberhard Falcke berührte, wenn auch aus der falschen Richtung, durchaus einen zentralen Punkt des Romans, als er sich darüber mokierte, "daß heutzutage das Ziel einer Bildungsgeschichte darin bestehen soll, sich hinzusetzen, um sie als Roman zu erzählen".⁹³ Die eigentliche Frage jedoch ist, ob es heutzutage eine solche Bildungsgeschichte nach klassischem Muster überhaupt noch geben kann, und sie wird vom Roman eindeutig abschlägig beantwortet, der ja auch die je schon textuelle, ästhetische Konstruktion jeglicher Bildungsgeschichte mitreflektiert. Wo sich Fermer noch in eine utopische Kleingesellschaft integriert, die ja auch die Absicht hat, irgendwann aus Italien zurückzukehren, setzt sich Johannes - Gustav Aschenbach läßt grüßen - unwiderruflich nach Venedig ab, "einfache Fahrt" (Schw, 639). *Schwenkner* führt nicht nur die klassisch

91. Ebd., S. 694-5.

92. Vgl. Marcuse, a.a.O., S. 63.

93. Falcke, a.a.O.

bürgerliche Konstruktion, in der die Kunst für die mangelnde lebensweltliche Totalität entschädigen und sie letztlich wiederherstellen soll, als das was sie immer schon war vor, nämlich narrative Sinnstiftung, sondern zeigt deren Unhaltbarkeit anhand heutiger sozialer und geschichtlicher Erfahrungen. Die erzählerische Konstruktion der fortschreitenden Ausformung des Ich-Erzählers kann nicht über seine tatsächliche "Geschichtsverlorenheit", die die unsere ist, hinwegtäuschen.⁹⁴ In diesem Sinne ist *Schwerenöter* doch ein historischer Roman, wenn auch keine "'Aufarbeitung' der Geschichte seit 1945".⁹⁵

Ist dies also Ortheils Fazit? Wer die Heilsangebote der bürgerlichen Kultur wörtlich nimmt und in die Tat umzusetzen versucht, wird verrückt. Das ästhetische Widerstandspotential, das *Fermer* und *Hecke* noch auf der Handlungsebene bestimmte, ist nur noch im Schreiben zu realisieren. Dies bedeutet, von *Fermer* aus gesehen, einen stufenweisen Rückzug der ästhetischen Utopie von der Handlungsebene auf den Text. War das Personal in *Fermer* noch in der Lage, die schöne Geselligkeit in einer Art Landesurlaub immerhin zu antizipieren, scheiterte schon das Ideal der studentischen Gemeinschaft in *Hecke* an den historischen gesellschaftlichen Gegebenheiten. In *Schwerenöter* schließlich wird die Utopie nur noch von einem Sammelsurium von heterogenen ästhetischen und philosophischen Konzepten in einer sinnstiftenden Textcollage gegen den Faktizitätsanspruch des Tatsächlichen auf dem Papier aufrechterhalten. Das schon aus *Hecke* bekannte auftrumpfende "Ich schrieb" des Erzählers als Moment der schreibenden Ich-Konstitution findet sich auch in *Schwerenöter* als vorletzten Satz, in dem der Erzähler aus dem Leben in den Text umsteigt. Ging es dem Erzähler in *Hecke* mit seiner Niederschrift noch um etwas extratextuelles, die Kommunikation mit der Mutter, so treibt Johannes nur eines um: Seinem Bruder "vorzuhalten, was ich geschaffen hatte, den *Traum unseres Lebens*, die Epochen unserer Zeit..." (Schw, 642). Dies kann, besonders da der Erzähler im Gegensatz zu *Hecke* nicht mehr aus dem Text herausfindet, jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß seine Tirade eigentlich ins Leere geht. *Schwerenöter* ist auch der Ort, an dem sich Ortheil von seiner gesellschaftlichen Utopie verabschiedet.

94. Vgl Ortheil, "*Schwerenöter*. Eine Nachbemerkung", a.a.O., S. 45.

95. Ebd., S. 46.

Andererseits löst sich Ortheil keineswegs von seinem eigenen ästhetischen Konzept, gesellschaftlich relevant zu schreiben und das in einer klassischen Romantradition. So stellt *Schwerenöter* ja auch keine Kritik an der klassischen bürgerlichen Kulturauffassung dar, eher eine Form der Bestandsaufnahme. Dazu gehört auch, daß, wer in dieser Form die ganze abendländische Geistesgeschichte bemüht, sich ja schon damit identifizieren muß. Ortheil ist selbstverständlich auch ein Vertreter der affirmativen Kultur, als deren Erbe er sich nicht zuletzt versteht. In *Schwerenöter* treten die Aporien von Ortheils Ansatz vollends zutage. Wenn die Idee der poetischen Heimat sich nur noch im Schreiben verwirklichen läßt, wenn sich also kein lebensweltlicher Raum mehr für sie finden läßt, was geschieht dann mit dem Anspruch Romane zu schreiben, denen "die Gegenwart dieser Republik [...] zum Stoff wird"?⁹⁶ Entweder wird die Darstellung gesellschaftlicher Realitäten zugunsten der Poesie aufgegeben, oder der Widerspruch im Namen derselben. Liest man *Schwerenöter* als Geschichte der konsequenten Austreibung aus dem künstlerischen Gegenentwurf zur gesellschaftlichen Realität, bleibt letztendlich nur noch eines: Die Affirmation des Bestehenden. *Schwerenöter* markiert den Übergang vom künstlerischen Widerspruch zur Bestätigung gesellschaftlicher Zustände in Ortheils Schreiben. Dies ist natürlich auch ein Kommentar zur gesellschaftlichen Lage der Poesie am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts. War schon in *Fermer* die Aufrechterhaltung ästhetischer Lebensweisen nur über den Preis der Landesflucht zu haben, der ja auch Johannes mehrmals frönt, war mittlerweile eine Generation herangewachsen, die einen ganz anderen Umgang mit Ästhetik und Utopie hatte und der Ortheil sich in seinen nächsten Roman *Agenten* widmete.

96. Ortheil, "Das Kalkutta-Programm", a.a.O., S. 36. Siehe auch Einleitung S. 7 dieser Arbeit.

Kapitel 4:

Die wilden Achtziger - *Agenten*

Ortheils vierter Roman *Agenten*¹ erzählt die Geschichte des Abiturienten Meynard, der in den achtziger Jahren aus der trägen Hunsrückprovinz nach Wiesbaden kommt und dort vom Korrektor eines Anzeigenblattes zum Macher der *scene*-Seite der örtlichen Tageszeitung aufsteigt. Meynard stößt auf eine schnellebige, sich ständig verändernde Gesellschaft voller Interessenkonflikte und wechselnder Loyalitäten, zwischen denen er sich immer mehr verheddert. Am Ende wird er, dessen Job von seinen Fähigkeiten, abhängt, den Finger am Puls der Zeit zu haben, von der Geschwindigkeit der Entwicklung überrollt, und sieht sich gezwungen, seine Stelle aufzugeben.

Suchte *Fermer* das Stimmungsbild einer Generation in den ausgehenden siebziger Jahren zu entwerfen, so ist *Agenten* als Roman der achtziger, der städtischen *Yuppie*-Generation, angelegt. *Agenten* beschreibt die gesellschaftlichen Veränderungen, die sich in den achtziger Jahren im Lebensgefühl einer jungen, urbanen Szene niederschlugen, den Umschlag des Erfahrungshungers und der paralysierten Atmosphäre der ausgehenden siebziger Jahre in die Ästhetisierung der Lebensräume im folgenden Jahrzehnt.

1. Hanns-Josef Ortheil, *Agenten*, Roman, München, 1989, alle Zitate nach der Taschenbuchausgabe, München, 1992. Zitate we folgt: (A, Seitenzahl).

Verschiedene Themen und Aspekte, die schon in *Fermer* von zentraler Bedeutung waren, wie zum Beispiel der Kontrast Stadt-Land und die Thematisierung der Sprache als Ausdruck eines Zeitempfindens finden sich auch in *Agenten* als Indikatoren für gesellschaftliche Prozesse. Ein durchgehender Vergleich zwischen den beiden Romanen wird die gesellschaftlichen Veränderungen, die *Agenten* beschreibt, umso deutlicher hervortreten lassen.

Der Plot

Es ist angebracht, im Falle von *Agenten* von einem *Plot* zu sprechen, statt einfach nur von einer Handlung, denn der Roman orientiert sich deutlich am Muster von Detektiv- und Spionageromanen englischer, bzw amerikanischer Schule. Wie schon in allen vorhergehenden Romanen Ortheils ist der Titel *Agenten* gleichzeitig Metapher und Programm des Romans. Der Ich-Erzähler Meynard erfährt von seinem engsten Freund Blok, daß dieser eine *American Bar* eröffnen will. Das Geld dazu hat er von seinem Vater, einem erfolgreichen Provinzarzt, den er beim Seitensprung ertappte, erpreßt. Meynard stellt fest:

"Das sind kalte Manieren... und alles geheim? Kein Wort darüber zu mir? Keine Silbe nach draußen? [...] Das sind Geheimdienstmanieren, das läuft auf Kaltstellen hinaus, auf Spionage, auf Dienste im Dunkeln..."

"Sag nur, du treibst es anders..."

"*Agenten*, Blok du handelst wie ein Agent... Wir alle haben etwas davon. Wir trauen unseren Freunden nicht mehr, wir handeln nur im Verborgenen [...]"(A, 170)

Dieses Handeln im Verborgenen kennzeichnet die Gesellschaft aus jungdynamischen Aufsteigern, die der Roman zum Zentrum hat. Alle arbeiten, jeder für sich, an ihrer Karriere, die sich im luftleeren Raum der Medien und der Nachtclubs abspielt. Um dieser Metapher für eine Verhaltensform, die Ortheil augenscheinlich als typisch für die *young urban professionals* ansieht, ein Gefüge zu geben, ist der ganze Roman wie ein Spionageroman aufgebaut. Die Handlung ist bestimmt durch das, was im englischen als *plotting* bezeichnet wird, das Schmieden von Ränken und Intrigen. Ein vom Romanpersonal häufig gebrauchtes Wort ist "schattig" ("schattige Geschäfte"), als Lehnübersetzung des englischen *shady* für zwielichtig. Wie im Spionageroman dreht sich in *Agenten* alles um Informationsvorsprung und den daraus entstehenden Macht- und Handlungsvorteilen.

Schon die Art und Weise, wie Meynard seinen Job bekommt, kommt einem Agenteneinsatz gleich. Nach dem Abitur bittet der in bezug auf eine Karriere orientierungslose Meynard Lautner, den Chef des Anzeigenblättchens *Wiesbaden live*, um einen Job. Dieser reagiert ablehnend, eben weil Meynard keine Vorstellung von seinen Fähigkeiten und keine Zielrichtung hat, ganz im Gegensatz zu seinem Freund Blok: "Der bringt was zusammen, und dann schmeißt er die Bombe. Der wird noch ein Großer, wenn ihn keiner dran hindert [...]. In deinem Fall ist das anders, denn du verachtest das reife Kapital, du bist nur ein *Spion*." (A, 77) Auf diese Attacke reagiert Meynard ebenso scharf, was Lautners Geschäfte angeht:

Du hast diese schnelle Zeitschrift gegründet, ein Anzeigenblättchen, mit ein paar Adressen für die, die nicht klarkommen mit ihrem Instinkt. Du schreibst ihnen rein, wo sie pinkeln sollen, du verbreitest den großen Wiesbaden-Zauber! [...] Und daneben die quicken Transporte, Fisch aus Paris, Käse aus Oberitalien...[...] Ich bin ein Spion, bitte, wenn du so willst, aber dann bin ich ein guter! (A, 77-8)

An dieser Reaktion erkennt Lautner, daß Meynard über eine Beobachtungsgabe verfügt und über ein profitierbares "Kapital": "Du hast eine Schreibe im Kopf." (A, 78) Dies macht Meynard für Lautner wertvoll: "Du bist einsetzbar, denke ich, du wartest die ganze Zeit auf deinen Einsatz. [...] Ich stelle dich an als Korrektor, das ist die unterste Stufe, aber für Spione ist es eine ergiebige Basis." (A, 79)

Meynards Korrektortätigkeit, bei der er sein Sprachgefühl demonstriert, besteht darin, daß er die Artikel des Blättchens von unsauberem Szenejargon wie "*geil, echt, irre, oder total*" (A, 81) säubert. Selbst darf er nichts verfassen, bis Lautner ihn nach einigen Monaten beauftragt, ein Portrait über eine junge Schauspielerin zu verfassen, die sich am Wiesbadener Theater auf eine Premiere vorbereitet. Als er am Morgen nach der Ablieferung des Artikels vom stellvertretenden Chefredakteur des *Wiesbadener Boten* zum Gestalter der *scene*-Seite berufen wird, muß er feststellen, daß Lautner ihn wie einen Bauern im Schachspiel dorthin plazierte hat. Piel, der Redakteur, besitzt ein Dossier über Meynard, von seinen ersten journalistischen Versuchen bei seiner Schülerzeitung angefangen, bis zu seinem Portrait der Schauspielerin:

"Woher haben Sie das?"

"Von langer Hand vermittelt, das kümmert Sie nicht. Das Wichtigste ist: Sie kommen von draußen, aus der tiefsten Prärie! [...] Eingestiegen sind Sie noch nirgends, das war mit Lautner vereinbart." (A, 153)

Meynard muß erfahren, daß er nicht nur ohne sein Wissen, wie eine Figur, in einem Spiel um Leser und Werbung eingesetzt wurde, sondern daß Lautner ihn während seiner ganzen Korrektortätigkeit durch einen seiner Zuträger namens Männie hat bespitzeln lassen. Männie, eine zwielichtige Figur mit Kontakten zu den amerikanischen Depots, dem das Gerücht anhängt, er deale mit *Stoff*, war häufig bei Meynards Tätigkeiten

zugegen und ließ sich dessen Korrekturen vorlesen. Was zuerst wie Interesse aussah, entpuppt sich im Nachhinein als Informantentätigkeit für Lautner.

Meynard findet bald heraus, daß Lautners Schachzug, ihn als Gestalter der Szene-Seite in den *Wiesbadener Boten* zu lancieren, nicht uneigennützig war. Lautner erwartet von Meynard journalistische Dienstleistungen, er soll auf seiner Szene-Seite die Lokale besprechen, die Lautner mit seinem *Gourmet-Service* beliefert. Als Meynard einen Artikel über Bloks *American Bar* schreibt, die Lautner als Konkurrenz empfindet, betrachtet dieser das als Abtrünnigkeit und läßt seine Beziehungen zu Piel spielen, der Meynard zur Rede stellt:

Sie wissen [Lautner] ist einer unserer wichtigsten Anzeigenkunden, ein Vermittler, unentbehrlich in allen Belangen. Lautner hat sich bei den höchsten Stellen über Ihre Arbeit beklagt. Er ist der Meinung, Sie berichten zu eifrig über Ihre speziellen Freunde...[...] Sie bringen in baldiger Zukunft was über Lautners rasenden Service. (A, 242)

Auch Blok macht seine Karriere im Dunkeln. Nachdem er lange Zeit in der Bar des Hotel *Savoy* gekellnert hat, um Informationen über das Milieu zu sammeln, eröffnet er seine Bar im zeitgenössischen Stil: "Der gesamte Barraum verspiegelt, Neonröhren an der Decke entlang, sonst nur gezielt eingesetzte Strahler [...]. Die Tische sind Spezialanfertigungen, die Wände gelb-weiß gefleckt [...]." (A, 204) Die Beziehungen, die er braucht, um das Etablissement in Gang zu bringen, hat er während seiner Zeit als Kellner geknüpft: "Außerdem hab ich *connections* zu amerikanischem Flugpersonal. Bei Bettschwere vermittele ich sie ans *Savoy*, und die vergelten das mit ein paar Kisten Champagner, so greift eins ins andere." Ein Bademeister aus dem *Opelbad*, dem er die Aufsicht über die Kellner übertragen hat, verfügt über die nötigen Kontakte zu den "*girls*", ohne die es "keine Stimmung" an der Bar gibt. (A, 206) Das Wichtigste aber ist:

"[...] ich komme um Lautner herum. Der beliefert die halbe Branche." Weswegen Lautner seiner neuen Konkurrenz auch das Leben schwerzumachen droht: "Irgendwo hat er hören lassen, ich werde mich nicht lange halten. Meine Anzeige in *Wiesbaden live* hat er gekanzelt." (A, 205)

Kein Spionageroman wäre komplett ohne einen MacGuffin. Der MacGuffin ist eine von Hitchcock erfundene Bezeichnung für das Objekt der Begierde rivalisierender Geheimdienste. Dieses Objekt hat die Funktion, die Handlung zu begründen und fortzutreiben und ist, für sich genommen, relativ unbedeutend (wie zum Beispiel die Figur in *North by Northwest*, in der die Mikrofilme versteckt sind).² Der MacGuffin ist vor allem ein Mittel aus dem Bereich des Actionthrillers, welcher eher auf Geschwindigkeit, als auf Motivation aufgebaut ist. In *Agenten* ist es die Schauspielerin Linda Francis, in die sich sowohl Lautner als auch Meynard verlieben, die diese Rolle spielt, und nachdem sie auf den Plan tritt, beschleunigt sich die Handlung beträchtlich. Nachdem sowohl Lautner als auch Meynard Linda bedrängt haben, taucht diese unter und versteckt sich. Meynard, der über seinem Liebeskummer seine Arbeit vernachlässigt, bekommt eines Tages von seinem Mitarbeiter Männie, der für ihn als Informationszuträger arbeitet, eine Akte "voll mit Photographien" (A, 234) über Linda vorgelegt, die ihm den Kopf zurechtrücken soll. Linda, die sich mittlerweile beim Frankfurter Theater beworben hat, habe ihn fallengelassen, weil ihre Bekanntschaft, im Zusammenhang mit seinem Artikel über sie, ihrer Karriere abträglich sei:

"Dann sind ein paar Zwerge dahintergekommen, daß ihr euch kennt, das lief schnell, ein feines Gerücht. [...] Und diese Gerüchte trüben den Ruf. Es hieß, Klartext, du hast nur gezaubert, deine Informationen sind bestens geflickt [...]. Und auf so Geschichten reagieren die sauer in Frankfurt!" (A, 235)

2. Siehe Ira Königsberg, *The Complete Film Dictionary*, London, 1987, S. 200.

Aber Meynard hat Linda nicht an Lautner verloren, sondern an einen Mann im Dunklen. Männie informiert ihn: "[...] sie trifft sich heimlich mit ihm. Denn sie hat ein Versteck, weil, sie war wochenlang kein einziges Mal in ihrer Wohnung [...]." (A, 236)

Auch Lautner schickt seine Informanten hinter Linda her, verdächtigt allerdings Meynard, der Mann im Hintergrund zu sein, da seine Informanten Meynards Schwester Sarah, die mittlerweile bei ihm wohnt, fälschlich für Linda halten. Am Schluß des Romans kommt es zu einem fast klassischen *showdown* auf Lautners Boot, der Meynard und auch Linda zu einer Konfrontation geladen hat, und Rechenschaft über ihre Verhältnisse erwartet. Dort stellt es sich dann heraus, daß Linda die ganze Zeit mit Blok zusammengelebt hat, der nicht einmal seinem engsten Freund Meynard etwas davon erzählt hatte. Am Ende erweist sich, daß Meynard, ohne es zu bemerken, die ganze Zeit zwischen den Fronten Lautner und Blok gestanden hat.

Auf die private folgt die berufliche Enttäuschung. Meynard, der als Seiteneinsteiger in die Zeitungsredaktion kommt, sieht sich auch hier von einem Netz aus Intrigen und Gerüchten umgeben. Besonders die Kulturredaktion empfindet ihn als schmerzhaft Konkurrenz, da er sich auf Terrain bewegt, das traditionellerweise zum Feuilleton gehört. Dieser Gefahr sucht Meynard durch die Verbreitung eines starken Image seinerseits zu begegnen. Zum Feuilleton geht er auf Konfrontationskurs und lehnt jede Zusammenarbeit ab: "Sie machen Kultur und ich das Beiprogramm [...]." Diese Taktik ist eigentlich dazu gedacht, klare Fronten zu schaffen, sie soll dem Redakteur "Respekt abnötigen, er soll wissen, mit mir kann man sich nicht unter dem Tisch verständigen". (A, 164) Allerdings macht er auch hier einen Fehler. Er läßt zu, daß seine rechte Hand Männie der Gerüchteküche, die nach Stoff verlangt, Futter gibt. Männie füttert Schmah, einen Angestellten in der Anzeigenabteilung, der über viele Klatschkontakte in der ganzen Redaktion verfügt, gezielt mit Meynards Image, welches Schmah dann verbreitet:

"Meynard, sagt Schmahl, ist ein ganz Ausgekochter, [...] nur seine Seite im Kopf! [...] Meynard ist ein *workaholic*..." Die Absicht dieses Manövers ist klar: "Damit dir keiner krumm kommt. Meynard der Profi! [...] Wenn sie so über dich denken, bleibst du von allem verschont." (A, 186-7)

Dieser Schuß geht allerdings nach hinten los. Meynards Obsession mit Linda und deren Auswirkungen auf seine Arbeit liefern dem Betrieb Stoff für Gerüchte über seinen Niedergang: "Schon auf dem Flur heißt es, du machst es nicht mehr lange." (A, 233). Den Ausweg aus der drohenden Katastrophe bietet Männie, der über Schmahl die weiblichen Kontaktanzeigen ausgebeutet hat: "Schmahl verschafft mir Adressen, [...] ich bin der erste, der sich an sie ranmacht." (A, 245) Über diese Begegnungen hat er Notizen gemacht, die Meynard dann zu einer Artikelserie "Streifzüge durch die Anzeigenszene, von einem *Betroffenen*" (A, 247) umarbeitet. Diese Artikelserie, die ein voller Erfolg ist, kostet ihn schließlich seine Stelle, als sein Chefredakteur hinter die Hintergründe kommt. Die Quelle, aus der er seine Information über Meynards inszenierte Artikel bezieht, ist sein "Zuträger" Schmahl, "einer unserer zuverlässigsten Mitarbeiter". (A, 320)

Meynard, der "unsaubere Arbeitsmethoden, lauter Verstöße gegen das Pressegesetz" angewendet hat, wird der Verantwortung für die *scene*-Seite enthoben. Ein Angebot, weiterhin "Portraits und Reportagen, das, was Sie können" zu verfassen, (A, 322) schlägt er aus und kündigt.

Wie schon zuvor in *Schwerenöter* gibt es in *Agenten* einen analytischen Rahmen, der einen Kreis um die Erzählung schließt. Auch *Agenten* endet mit der Wiederholung des ersten Satzes. Ist in *Schwerenöter* jedoch das analytische Moment an den Schluß verlegt, wo in der letzten Zeile offenbar wird, daß der Text die Erzählung seiner eigenen Entstehungsbedingung ist, die wieder in sich selbst zurückmündet, so liegt in *Agenten* das

analytische Moment am Anfang. Zu Beginn des Romans sitzt Meynard lustlos mit anderen Gescheiterten in einer Kneipe herum und betrachtet "das ferne Leben [...], auf das niemand schon scharf war". (A, 5) Der erste Satz eröffnet eine Stimmung von lascher Antriebslosigkeit: "Es war ein matter Sommer, lauter lausige Tage und niemand von uns ließ hören, wie man Druck hätte machen können." (A, 5) Der Rest des Romanes ist die rückblickende Erzählung der Ereignisse, die zu diesem Zustand geführt hatten.

Abgesehen von diesem analytischen Rahmen besitzt der ganze Roman eine analytische Struktur. Beim Versuch, die Handlung von *Agenten* zu beschreiben, stößt man auf dasselbe Problem, das man mit der Wiedergabe eines Romans zum Beispiel Raymond Chandlers hat und das mit der Erzählweise von Rätselgeschichten zu tun hat. Dietrich Weber hat in seiner *Theorie der analytischen Erzählung* diese als eine narrative Form beschrieben, in der wesentliche Elemente der Geschichte vor dem Beginn der Handlung, bzw dem Erzählbeginn liegen, die dann im Laufe der Erzählung eingeholt werden.³ Das heißt, daß in einer an sich chronologischen Erzählung, die aufgrund eines für sie zentralen Rätsels auf der Vergabe von Informationen auf der Handlungsebene aufgebaut ist, diese Informationen ein achronologisches Zeitgerüst aufbauen. Anders ausgedrückt, der Fortgang einer synchronen, sich in der Zeit horizontal ereignenden Geschichte beruht auf diachronen Elementen, die in Form von Informationsvorsprung und -rückstand die Handlung bestimmen, fortreiben oder verzögern. Es ist Aufgabe des Detektives, diese im Lauf der Aufklärung des Rätsels auftretenden achronologischen Informationen wieder in eine chronologische Form zu bringen, die eine sinnvolle Geschichte ergibt. In *Agenten* ist es das Verschwinden der Schauspielerin Linda, das ein Rätsel konstituiert, welches sich sowohl Lautner als auch Meynard bemühen, mittels einer detektivischen Aktion aufzulösen, was ihnen allerdings eher zufällig gelingt. Erst nachdem Meynard im *showdown* auf Lautners Boot Lindas Verbindung zu Blok klar

3. Dietrich Weber, *Theorie der analytischen Erzählung*, München, 1975, S. 9ff.

wird, kann er, Blok zur Rede stellend, die Vorgeschichte dieses Verschwindens aufrollen. Bemerkenswert ist allerdings, daß Meynard aus einer posterioren Erzählsituation seine Geschichte so erzählt, wie er sie erlebt hat, also rückblickend die rätselhafte und verrätselnde Struktur beibehält. Im Verlauf des Romans stößt Meynard auf eine ganze Reihe von Begebenheiten, die ihrem Ereignischarakter nach *vor* der jeweiligen Erzählgegenwart Meynards liegen, der sich dieses Informationsrückstandes nicht bewußt war. Die Erzählhaltung folgt so zwar dem Muster des Detektivromans, allerdings erscheint Meynard eher als Opfer, denn als detektivischer Held. Wenn man aber davon ausgeht, daß Ortheils Protagonisten, der Erzähler in *Hecke* und Johannes in *Schwerenöter*, ihre retrospektiven Erzählungen als Erkundigungen ihrer eigenen Geschichte betreiben, also sich selbst und ihrer Erfahrung in der Erzählung ihrer Geschichte zu begegnen und manifestieren suchen, deutet Meynards Erzählung darauf hin, daß er auch am Ende nicht zu völliger Klarheit über seine Erfahrung gelangt.

Die Verwendung des Modells des Spionageromans im Zusammenhang mit einem Gesellschaftsroman über die achtziger Jahre ist in den Zeitungsrezensionen zu *Agenten* kritisiert worden. Diese Kritik machte sich vor allem an der mimetischen Frage fest, ob denn die im Roman abgebildeten Zustände der Realität entsprächen. Besonders wurde kritisiert, daß Lautner und sein Anzeigenservice zu groß geraten sei, zu unrealistisch, "als ließe sich mit einem Szeneblättchen Kanonenbootpolitik betreiben".⁴ Die Transponierung von überregionalen Szene-Magazinen à la *Tempo* und *Wiener* auf ein Provinzniveau "kann nicht funktionieren", urteilte der Kritiker der *Stuttgarter Zeitung* und folgerte: "Die Konzeption trägt nicht."⁵ Und Michael Töteberg vermutete gar, Ortheil habe mit seinem Titel nach größeren Käuferschichten geschielt und deswegen den Roman mit "Versatzstücke[n] und Typen aus dem Fundus" angereichert, und schloß messerscharf:

4. Eberhard Falcke, "Ein Gelingen aus Versehen?", *Süddeutsche Zeitung*, 10.10.1989.

5. Helmut Böttiger, "Noch zehn Minuten bis Buffalo", *Stuttgarter Zeitung*, 15.9.1989.

"Der Buchtitel wird dem Autor selbst unheimlich gewesen sein, denn die Metapher ist [...] nicht recht überzeugend." Weswegen er Ortheil denn auch unterstellt, den Roman mit "Spionageanspielungen" angehäuft zu haben, um den Titel zu rechtfertigen.⁶

Nun ist *Agenten* aber erkennbar als Zeit- bzw Gesellschaftsroman angelegt, was durch die unübersehbaren Parallelen zu Fontane deutlich wird. Der Protagonist bezieht seinen Namen von der Fontaneschen Ballade "John Maynard", die er nach einem Schulwechsel in der neuen Klasse aufsagen mußte: "Von da an hatten mich alle Maynard genannt, sowas verdankt man Fontane, doch ich hatte den Spitznamen angenommen und mich schließlich selbst so getauft, nur mit 'e' [...]." (A, 9) Man könnte *Agenten*, ähnlich wie einen Fontaneschen Roman, als Schlüsselroman über Wiesbaden lesen. Genauso, wie zum Beispiel Bismarck und andere gesellschaftlich hochstehende Personen beiläufig in *Effi Briest* erwähnt werden, wird in *Agenten* über die ZDF Sportreporter Harry Valérien und Dieter Kürten gesprochen, die nur mit ihren Vornamen erwähnt werden, während sich das Romanpersonal in realexistierenden Kneipen wie zum Beispiel dem *Eimer* und dem *Dortmunder* die Tage und Nächte um die Ohren schlägt. Ortheil hat selbst in seinen "Arbeitsprotokollen" zu *Agenten* auf *Effi Briest* verwiesen, in bezug auf die Wichtigkeit des Dialoges für die Darstellung von sozialen Beziehungen: "Der Dialog war die große Verheißung: des Kolorits, des Gesellschaftlichen! Man prüfe einmal, aus wieviel Dialogpartien *Effi Briest* besteht." (Schau, 53) Die Zentralität der Dialoge für den Fortgang der Handlung hat Fontane mit dem Detektivroman und dem 'intellektuellen' Spionageroman gemeinsam. Auch in *Agenten* werden wesentliche Teile der Handlung über Dialoge abgewickelt. Anstatt die Konstruktion von *Agenten* an der konkreten Wiesbadener Realität zu messen, und so einem veralteten Realismuskonzept anzuhängen, wäre zu erfragen, was die Verwendung des Spionageromanmodells für das Konzept des

6. Michael Töteberg, "Das Geld stammt vom Papa", *Deutsche Volkszeitung/die tat*, 13.10.1989.

Zeitromans bedeutet, und welche Funktion es im Zusammenhang mit der hier geschilderten Gesellschaft erfüllt.

Postmoderne Detektive

In seinem Aufsatz über postmoderne Literatur hat Ortheil den Detektiv und den Lebenskünstler als die "typische Figur des postmodernen Romans" bezeichnet. (Schau, 107-8) Dies wäre zu modifizieren, da der klassische Detektiv, der mit Poes *Purloined Letter* in die Weltliteratur eintritt, eine Erscheinung der Moderne ist,⁷ was selbst noch für den Detektiv der Chandlerschen *hard-boiled school* zutrifft. Die klassische Detektivverzählung basiert, trotz des personalen Erzählens, auf der Voraussetzung für Rätselerzählungen ist,⁸ auf der (moralischen) Distanz, die der Detektiv zum Geschehen, aller Verwicklung in die Handlung zum Trotz, zwecks analytischer Leistung besitzt.⁹ Am Ende des Detektivromans steht die Aufklärung des Verbrechens, die Wiederherstellung des Urzustands in Form von Gerechtigkeit, also die *Entwicklung* des vorher *Verwickelten*, die die Überzeugung von einer prinzipiellen Lösbarkeit von Rätseln bereits zur Voraussetzung hat. Die Fähigkeit des Subjekts, zu (s)einer Geschichte zu kommen, die Fäden des Informationsgewirres zu entwirren, beruht auf der Möglichkeit des Subjekts, sich räumlich und moralisch zu situieren, Distanz herzustellen. Genau diese Voraussetzung entfällt in der Postmoderne, die laut Fredric Jameson durch einen Verlust

7. Für Walter Benjamin ist die Figur des Detektivs untrennbar mit dem bürgerlichen Interieur der Moderne verbunden. Siehe Walter Benjamin, "Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts", *Gesammelte Schriften*, a.a.O., Bd. V.1, S. 45-60, hier S. 53.

8. Siehe Weber, a.a.O. S. 14.

9. So sind etliche der klassischen Detektive mit einem Instrument oder einer Fähigkeit ausgestattet, das ihre Distanz verkörpert, bzw. ermöglicht. Sherlock Holmes spielt zur Entspannung Geige, Hercule Poirot zieht sich zurück und läßt seine "kleinen grauen Zellen" arbeiten.

der kritischen Distanz gekennzeichnet ist.¹⁰ Verwirrung und Nichtentwirrbarkeit können als eine Grunderfahrung der Postmoderne bezeichnet werden. Postmodern wären also erst solche Detektivverzahlungen zu nennen, in denen der Detektiv aus dem Labyrinth, in das er sich zwecks Rätselauflösung begibt, nicht mehr herausfindet, und ihm zum Opfer fällt. Auf die gesellschaftliche Erfahrung bezogen heißt dies, daß sich das postmoderne Subjekt einer immer mehr fragmentierten Realitätserfahrung ausgesetzt sieht, die sich nicht selbstverständlich zu einem Ganzen zusammensetzt. Die bruchstückhaft erfahrene Wirklichkeit erfordert also eine Form detektivischen Verhaltens seitens des Subjekts, das sich in ihr zurechtfinden muß. Mit der Welt als Rätsel, das entschlüsselt werden muß, ist prinzipiell die Gefahr des Scheiterns und des Subjektverlustes verbunden, das heißt, die Gefahr, eben nicht zu einer sinnhaften Geschichte zu kommen, da sich dem distanzierungsunfähigen detektivischen Subjekt alle Informationen als gleichwertig präsentieren und es so potentiell buchstäblich in die Irre gehen kann.¹¹

Agenten stellt in bestimmtem Sinn genau eine solche postmoderne Detektivgeschichte dar, in der der Ich-Erzähler Meynard sich in der erzählten Zeit in einem verwirrenden Netz von Zeichen, die von ihm zum Zeitpunkt der Aufnahme aufgrund seines Informationsrückstandes nicht in ein zusammenhängendes System integriert oder entschlüsselt werden können, verliert. Gleichzeitig jedoch erzählt er aus einer eher dem klassisch modernen Detektivroman verhafteten, retrospektiven Perspektive, die eine bestimmte Distanz zum Geschehen aus dem Blickwinkel der Erzählzeit voraussetzt.

10. Siehe Fredric Jameson "Postmoderne - Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus", in: Andreas Huyssen/Klaus R.Scherpe (Hrsg.) *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek, 1986, S. 45-102, hier S. 91ff.

11. Siehe z.B. Thomas Pynchons *The crying of Lot 49*, dessen Protagonistin sich am Ende ihrer Nachforschungen vor die Alternative gestellt sieht, entweder einer weltweiten Verschwörung auf die Spur gekommen, einem welt- und geschichtsumspannenden Scherz aufgefressen, oder paranoid zu sein.

Die postmoderne Thematik von *Agenten* geht jedoch noch weiter. In Ortheils "Arbeitsprotokollen" findet sich die polemische Formulierung "Schärfe, Boshaftigkeit, Wut! (Sie gelten meistens den Mythen der Moderne)" (Schau, 59), zusammen mit der programmatischen Feststellung, daß dies

[...] der geschichtliche Augenblick [sei], die Poesie neu zu schaffen (die Poesie der Stadt, der Landschaft, der Liebe usw.)! Noch immer orientieren sich viele an den Poesien der Moderne, aber auch diese sind längst zu Trugbildern geworden. Schöne, neue, reiche Kompliziertheit. (Schau, 57)

Diese zwei Äußerungen lassen sich im Roman zwei verschiedenen Bewegungen zuordnen. Zum einen versteht Ortheil die Heterogenitäten der Postmoderne als Bereicherung für die Ästhetik, die neue Beschreibungsmöglichkeiten eröffnet. Die "schöne, neue, reiche Kompliziertheit" drückt sich vor allem in der Sprache der Romanfiguren aus, die bei aller Verwandtheit in Schärfe und Ironie ein großes Maß an Heterogenität aufweist. Im Gegensatz zu *Fermer*, wo alle Figuren mit dem gleichen Gestus aus dem Inneren des Romans zu sprechen schienen, wird das Personal in *Agenten* auch individuell durch sprachliches Verhalten gekennzeichnet, das sich klar von Meynards Erzählgestus abhebt, was schon durch die Verwendung von Anführungszeichen deutlich wird, die in *Fermer* fehlten. Der Selfmademan Lautner, zum Beispiel, reichert sein Vokabular mit amerikanischen Slangwörtern (er nennt Meynard *Champ*) an und benutzt Modevokabeln wie "kongenial", genau die Sprache, die Meynard aus den Artikeln in seiner Zeitschrift herausredigiert. Meynards aggressiver Sarkasmus und Bloks sanfte, bisweilen bittere Ironie charakterisieren sie als Figuren weit mehr als kommentiertes oder beschriebenes Verhalten.

Die Charakterisierung der Figuren mittels ihres sprachlichen Verhaltens wird auf der Erzählebene von einem Verzicht auf psychologisierende Beschreibungen begleitet, was sich z.B. in einem Verzicht auf charakterisierende Adjektive ausdrückt. Figuren werden hauptsächlich durch ihr Äußeres wie Kleidung und ihr Sprachverhalten gekennzeichnet. Dieser Verzicht auf Psychologie hat einen Kameraeffekt zur Folge, das Beobachtete wird nicht analysiert, sondern bloß aufgezeichnet und als solches belassen. Ortheils *bewußter* Verzicht auf Psychologie¹² bildet sich auf der Erzählebene als Meynards *selbstverständlicher* Beobachtungsmodus ab. Da *Agenten* eine Ich-Erzählung ist, stellt diese Visualisierung des Erzählens, bei aller Abwesenheit einer vermittelnden Instanz, neben Unmittelbarkeit vor allem Isolation und Fremdheit her. Alle Figuren sind schon durch ihr sprachliches Gebaren merklich voneinander isoliert. Meynards un- bzw. antipsychologischer Erzählmodus trägt zu dieser Isolation noch bei, da alle Figuren in *Agenten* rein äußerlich bleiben. Jede Figur benimmt sich wie der Hauptdarsteller in seinem persönlichen Film. Dies wird besonders an einer Selbstüberschätzung deutlich, die sich, speziell im Falle von Lautner und Meynard, in einem übertrieben großmännischen Sprachgestus zeigt. In Ortheils Worten: "Jede Gestalt muß als Held eines eigenen Romans gedacht werden können." (Schau, 56) So vollzieht sich an Meynards Perspektive, was Gerhard Schulze die "Entstrukturalisierung der Wirklichkeit" genannt hat.¹³ Die wahrgenommene Heterogenität führt zu einer Wirklichkeitserfahrung, in der es "keine Grenzen und keine Regelmäßigkeiten mehr" gibt.¹⁴

12 "Das Schreibverfahren, das so entsteht, kann sich daher jedes Psychologisieren ersparen [...].", Ortheil, "Romanwerkstatt", Schau, S. 51.

13. Siehe Gerhard Schulze, "Gehen ohne Grund. Eine Skizze zur Kulturgeschichte des Denkens", in: Andreas Kuhlmann (Hrsg.), *Philosophische Ansichten der Kultur der Moderne*, Frankfurt/M, 1994, S. 79-130, hier S. 81.

14. Ebd.

Meynards kameraähnliche Erzähl- und Beobachtungsweise wird durch eine dem Filmschnitt ähnliche Erzählstruktur komplementiert. Nach Meynards Krisensitzung mit Männie, in der die Entscheidung zu Meynards Imagewechsel und der auf Kontaktanzeigen beruhenden Artikelserie fällt, einer Passage, die ausschließlich durch die Dynamik des Dialogs vorangetrieben wird, folgt abrupt ein längerer Abschnitt inneren Monologes, in dem Meynard die Realisierung seines neuen Image durchlebt. Dieser Abschnitt endet genauso abrupt mit dem Einsetzen des nächsten Abschnittes, der, wieder rein in Dialogform, das Ende der Krise bezeichnet:

Vor einer Stunde war ich am Boden, aber jetzt, jetzt packen wir es!" (Absatz) Offen sein, dein *Image* verbessern, zeig dich nicht mehr allein [...]. Nachts volles Programm, Hände schütteln, ein paar Gläser spendieren [...]. Du stillst ihr Interesse, du fütterst sie täglich, so heilst du dich selbst. (Absatz) "Männie, ich glaube wir haben die Krise gemeistert". (A, 247-9)

Diese dem Filmschnitt entlehnte Erzählweise gibt dem Roman eine Atmosphäre von Beschleunigung und Zeitrafferverfahren.

Der filmische Erzählgestus wird vor allem an der Beschreibung der Stadt- und Landschaft deutlich. Während in *Fermer* und *Hecke* Landschaft vom Blickwinkel des Schauenden explizit in Wechselbeziehung zu den sie bewohnenden Menschen gesehen wurde, dahingehend, daß ihr gesellschaftliches Sein sich in Landschaft abdrückte und umgekehrt, erscheint sie in *Agenten* hauptsächlich als Kulisse. Als Meynard mit ein paar Freunden eine Radtour zum Rheintal macht, bekommt der Anblick des Flusses symbolischen Charakter für die Enge der heimatlichen Existenz:

Wir stellten die Räder am Ufer ab und schauten uns die vorbeifahrenden Schiffe an, eine ruhige Parade, die einen zunehmend sehnächtiger machte. [...] der

plötzliche Anblick des Flusses war erschreckend, ein weites Zuviel mit den Felsmassiven an beiden Seiten. (A, 13-4).

Ähnlich wie Fermers Landschaftswahrnehmung vor seiner Änderung ist Landschaft in *Agenten* vornehmlich Impulsgeber für emotionale Prozesse. Es ist bloß visuell erlebte, nicht erfahrene Landschaft. Desgleichen, wenn Meynard mit seinem weißen *Golf Cabrio* durch die "schmalen Höhenstraßen des Taunus" kurvt: "[...] schon der Anblick von Wäldern beruhigte mich." (A, 252)

Das gleiche gilt in gesteigertem Maße für das Stadtpanorama, das seine Kulissenhaftigkeit dezidiert anstrebt: "Es war eine Zeit hektisch betriebener Verwandlungen, das Alte durfte erstrahlen, und das Neue wurde aus seinem Fonds bezogen. In allem aber bewies sich ein Sinn für Kulissen, Verkleidungen, für das Interieur." (A, 174).

Laut Fredric Jameson zeichnet sich die Kultur der Postmoderne vor allem durch eine Ablehnung von Tiefenkonzepten, wie zum Beispiel der Dialektik von Wesen und Erscheinung zugunsten einer Ansammlung heterogener Oberflächen und Diskurse aus. Anhand einer Gegenüberstellung zweier Bilder von van Gogh und Warhol, auf denen jeweils Schuhe abgebildet sind, versucht Jameson den Wandel der Moderne zur Postmoderne als Verlust von Tiefe und zugunsten einer Oberflächenästhetik zu beschreiben, in der die Vorstellung eines Inneren, das um Ausdruck ringt, sich verabschiedet hat.¹⁵ *Agenten* vollzieht anhand Meynards Perspektive und flächiger Erzählweise genau jenen Wandel. Gleichzeitig stellt sich durch dieses Erzählen, wie durch die Unvermitteltheit der Dialoge, die Welt als zu entschlüsselnde Anhäufung von Zeichen dar.

15. Siehe Jameson, a.a.O., S. 51-6

Schließlich ist der Roman seiner stilistischen Ausgestaltung nach ein postmodernes Textgewebe, darin, daß er verschiedene Stile und Genres vermischt.¹⁶ Nicht nur die Verwendung des Spionageromanmodells reflektiert die Verwischung der Grenzen zwischen Hoch- und Unterhaltungsliteratur, die schmissigen Dialoge werden unterbrochen von längeren Erzählpassagen, die in ihrem Tonfall eher an klassische Erzähler erinnern. Darüberhinaus ist selbst das Sprechverhalten der einzelnen Figuren stilistisch nicht homogen, sondern beinhaltet verschiedene Register vom Amerikanismus über gesellschaftspolitische Stichwörter bis hin zu poetisierter Sprache. Dies alles erzeugt vor allem eine Stimmung von Heterogenität und Vieldeutigkeit.

Dieser stilistischen Nutzbarmachung der Postmoderne für das Erzählen entspricht die "Schärfe, Boshaftigkeit, Wut" gegen Ausdrucks- und Wahrheitskonzepte der Moderne, die sich vor allem auf der Ebene des Erzählten in der Lebensweise und den Einstellungen der Figuren äußern. Die symbolische Ebene des Agenten-Themenkomplexes entspricht also der narrativen Repräsentation des Geschehens aus einer Perspektive der Postmoderne.

Die Wahl dieses Erzählansatzes folgt somit Ortheils Bestreben, die *innere* Geschichte (meine Hervorhebung) der von ihm beschriebenen Generationen zu erzählen. Wie im Folgenden gezeigt wird, beschreibt Ortheil in *Agenten* anhand der Perspektive der Erzählerfigur Meynard und seiner Erfahrung wesentliche gesellschaftliche Veränderungen der achtziger Jahre und zentrale postmoderne Erfahrungen, wie die Entstehung der Erlebnisgesellschaft, die Veränderungen der Öffentlichkeit, die Beschleunigung des Lebens und den Verlust der kritischen Distanz. Die überaus starke Symbolisierung, die auch Ortheils sämtliche andere Romane auszeichnet, und die, wie

16. Siehe Jameson. a.a.O., S. 46

bereits bemerkt, auf Thomas Manns Auffassung des Zeitromans zurückgeht,¹⁷ deutet auf einen Versuch der Verschmelzung von modernen und postmodernen Konzepten hin.

Ein Mikrokosmos der achtziger Jahre

Als der Oberstüfler Meynard aus der verschlafenen Kreisstadt im Hunsrück nach Wiesbaden kommt, um seinen Freund Blok, der dorthin auf eine Privatschule gewechselt hat, zu besuchen, stellt er fest, daß unter den Abiturienten dort ein anderer Wind weht. Die Schule ist längst zur Nebensache geworden, jeder lebt von "kleinen Geschäften und abendlichen Jobs, denen sie ihre Geschäftigkeit verdanken und durch die sie an Geld kamen". (A, 34) Dies sind jedoch keine Aushilfsjobs, sondern die Anfänge einer Karriere. Das ganze spätere Romanpersonal ist vertreten: Lautner, "der die Anzeigen für *Wiesbaden live* [...] eintrieb; er hatte immer einen Taschenrechner dabei, mit dem er die Einnahmen kalkulierte" (A, 34) und der später dort Anzeigenchef werden wird. Blum, der in einem Antiquitätenladen aushilft, Männie "der einen guten Draht zu den US-Boys in der Kaserne hatte", ein Gänger zwischen den Fronten, der später für Lautner, Meynard und Blok tätig werden wird. "Honolka, der Jugendmeister im Tennis war, Killes, der beim Fernsehen aushelfen durfte [...], Falk, der einmal Koch werden wollte [...], Hegeler, der als Bademeister im Opelbad am Beckenrand stand [...]" (A, 35)

Anhand dieses Romanpersonals beschreibt Ortheil einen Generationswechsel, der sich an zwei Phänomenen manifestiert: Zum einen bedeutet er eine Veränderung im Bildungsbereich, wo 'Wissen' durch verwertbare 'Information' ersetzt und so

17. Siehe Einleitung S. 9.

funktionalisiert wird. Der Ort, wo dieses deutlich wird, ist die Schule, deren Bildungskonzept im Angesicht der neuen Zeit überholt und veraltet wirkt. Alle die hoffnungsvollen Karrieristen nehmen die Schule nicht mehr ernst und haben einen Abscheu "vor allem nicht profitablen Wissen". (A, 33) Die Lehrer mit ihrem gesellschaftlichen Bildungskonzept werden präsentiert als "angeschrammte Typen, die sprunghaft gealtert waren, phantasielos, gehemmt durch den *68er Kram*". Was von Meynard so lapidar als *68er Kram* tituiert wird, ist nichts weniger als das SPD-Bildungsideal, das noch auf einem Konzept gesellschaftlicher Verantwortung und Kritik aufbaute, und dessen Begriffe an den Interessen der neuen Generation abprallen: "Oft waren es Begriffe der Rechtfertigung, und die Lieblingsprägung lautete noch immer *soziale Relevanz*." (A, 27)

Zum anderen beschreibt *Agenten* die Hinwendung zu einer Ästhetisierung sämtlicher Lebensbereiche und die damit verbundene Entstehung der Freizeit- oder Erlebnisgesellschaft. Nicht zufällig liegen die Karrieren des Romanpersonals alle im Bereich der Medien, der Freizeitgestaltung und Luxusdienstleistungen. Hier ist eine weitere Veränderung zu verzeichnen: Die Vermischung von Arbeit und Privatleben. Die Figuren, auf die Meynard in Wiesbaden trifft, haben "einen wachen Sinn für das schwierige Verhältnis zwischen Arbeit und Vergnügen und verstanden es perfekt, der Arbeit etwas Vergnügen abzurufen und dem Vergnügen Züge von Disziplinertheit zu verleihen". (A, 36) Das bedeutet, daß für diese Lebenswege keine vorgezeichneten Pfade mehr existieren, sondern sie individuell erschlossen werden müssen. Berufe mit klar vorgegebenem Profil sind denn auch Mangelware, und auch das Studium der Geisteswissenschaften mit seinem nichtfunktionalen Wissen ist etwas, das neben der Arbeit in einer Zeitungs- oder Fernsehredaktion herläuft und abgebrochen werden kann, wenn sich die Chance zum Einstieg bietet:

Geographie, Germanistik und das übliche Quantum Psychologie, das waren die Kombinationen von früher. [...] Ein Abschluß in diesen Fächern lohnte sich nicht, Und wer sich trotzdem für sie interessierte, würde sie nebenbei betreiben [...] Diejenigen aber, die es mit Juristerei versuchten, ersparten sich alle Fragen nach einem Beruf; jedermann ahnte, hier wurden Karrieren geplant [...]. (A, 69)¹⁸

Zum Planen der Karriere gehört in Meynards und Bloks Fall auch das Umgehen des Wehr- bzw. Zivildienstes, welches durch Atteste von Bloks Vater ermöglicht wird. Meynards Freund Walter zieht den Wehrdienst dem Zivildienst vor, nicht aus Gründen der Überzeugung, sondern weil es eine Stilfrage ist: "*Ersatzdienst!* Was ist das überhaupt für ein Wort?" (A, 65). Der Gegensatz zwischen Zivildienst und Wehrdienst exemplifiziert den Abstand, den das Romanpersonal zwischen dem *68er Kram* und ihrer eigenen Gegenwart empfindet. Dies wird nicht nur von Meynard als Gegensatz zwischen *Dumpfheit* und *Klarheit* angesehen. Walter geht zur Bundeswehr, weil er dort "viel raus an die Luft [kommt] und der Kopf bleibt frei", wohingegen er im Altenheim möglicherweise mit Sozialpädagogen zusammenarbeiten müßte, "die sich auf ihre Dumpfheit noch etwas einbilden". (A, 65)

Ähnliche Verachtung bringt Meynard denjenigen entgegen, die nach der Ableistung des Zivildienstes verspätet in Wiesbaden ankommen und den Anschluß an den Yuppie-Zug nicht mehr schaffen: "Es war mir peinlich, ihnen auf der Straße zu begegnen. Manche trugen noch immer die alte Versteckkleidung, ausgebeulte Jeans oder unansehnliche Parkas [...]." (A, 220) Ein einziger aus Meynards Abiturklasse steht aus der Schar junger Karrieristen heraus: "Nur einer von uns wurde rot, und gerade er hätte seine Berufung herausschmettern müssen, stolz und entschlossen, der einzige, der sich

18. Der Soziologe Otto Hondrich über Studienabbrecher: "40 Prozent der hochqualifizierten Berufsanfänger werden heute bereits über Ferienjobs und Praktika gewonnen. Auf die gleiche Weise entstehen Studienabbrecher [...]." Hondrich, "Totenglocke im Elfenbeinturm", DER SPIEGEL, 6, 1994, S. 34-7, hier S. 36.

nach dreizehn Schuljahren noch zu etwas bekannte, *Katholische Theologie!*" (A, 70)

Diese traurig-lakonische Bemerkung inmitten Meynards scharfer und sarkastischer Abrechnung mit den Residuen der siebziger Jahre deutet an, um was es in diesem gesellschaftlichen Umschwung geht: Um das Verschwinden von *Überzeugungsinhalten* zugunsten von schillernden Oberflächen. Mit Meynards sarkastischen Attacken auf Dumpfheit von Inhalten und seiner Ablehnung von Tiefe zugunsten von Oberflächen, will *Agenten* den kulturellen Wandel der Ausdrucksästhetik zur Oberflächen- oder Warenästhetik beschreiben. Darauf deuten nicht nur das gehäufte Auftreten der Vokabeln *Stil* und *Design* hin, sondern auch die Spickung des Textes mit Markennamen von Luxusartikeln, die, wie zuvor in *Schwerenöter*, durch Kursivdruck vom Text abgehoben sind. Dies läßt darauf schließen, daß diese stilistische Manier eine ähnliche Funktion erfüllt. Waren es in *Schwerenöter* Personen, Ereignisse und philosophische Konzepte, anhand deren sich Johannes an seiner Geschichte entlanghangelte und sich eine Legitimation zurechtzimmerte, so demonstrieren die kursivgesetzten Markenartikel und amerikanischen Vokabeln im Wortschatz des Romanpersonals hier das Stilbewußtsein einer Generation, für die der Gegensatz und die Spannung zwischen Innen und Außen aufgehoben zu sein scheint. Es geht dieser Stilistik nicht mehr um den Ausdruck von irgendwelchen Wahrheiten oder Persönlichkeit, sondern um Funktionalität und die Demonstration von *coolness*. Das gesamte männliche Personal redet sich mit ihren zu Markenzeichen geratenen Nach- oder Spitznamen an. Als Meynard und Blok eines heißen Tages im Straßencafe sitzen, kommt ihnen Hegeler entgegen, der "anscheinend ganz mit einer Nummer seines *walkman* beschäftigt" ist, und es entspinnt sich folgender Dialog: "'Was hören wir denn so, Bademeister?', fragte Blok. 'Miles Davis', sagte Hegeler, 'zu dieser Hitze gehört Miles Davis, das hält die Nerven in einer feinen Balance'." (A, 95)

Mittels dieses Stilbewußtseins soll nicht *etwas*, zum Beispiel Persönlichkeit, ausgedrückt, sondern eine emotionale Qualität hergestellt werden. Was der Gegensatz

von muffiger Wohngemeinschaft und Meynards, mit einer "chromblitzende[n] Espressomaschine" ausgestatteten, Junggesellenwohnung deutlich macht, ist der Wechsel des *Erfahrungshungers* der siebziger Jahre zu den *Erlebniswelten* der achtziger, die Ästhetisierung aller Lebensbereiche, die dem Individuum weniger als Ausdruck seiner selbst dienen, als zu der Ausschmückung seiner Oberflächen. Was vor allem zählt, sind die Erlebnisqualitäten und Gefühlswelten, die jeder Augenblick beinhaltet.

Die Veränderungen im Stadtbild spiegeln die neuen Bedürfnisse der jungen Unternehmergegeneration. Das neue Freizeitpotential will ausgenützt und umgesetzt werden. So ist vor allen Dingen eine Ausweitung im Dienstleistungsbereich zu beobachten:

Die Stadt hatte sich in den letzten Jahren verändert, sie hatte viel Jugend angezogen, Aufsteiger aus dem Frankfurter Umland, die hier ihre Nächte verbrachten, Unternehmer, die ein passendes Ambiente suchten, kleine Geschäftemacher, die Boutiquen und Kneipen eröffneten. (A, 173)

Auch diese Veränderungen folgen einem Stilprinzip, das vor allem bestimmte Käuferschichten anlocken soll:

Der Operettenflair des letzten Jahrhunderts erwies sich als Marke [...]. Der Bezirk um das Verlagshaus wurde zur *Altstadt* erklärt und blieb kleinen Läden vorbehalten, die auf schnelle, vermögende Kundschaft setzten. Baulücken wurden durch Galerien und Passagen geschlossen [...]. (A, 173-4)

Die Gegenbewegung zu dieser Form von spielerischem Stilbewußtsein vollziehen Meynards Mutter und Schwester. Diese versuchen die Abwesenheit von Sinnkategorien durch zeitgeisttypische Formen von Sinnsuche aufzufangen und machen alle Stationen der in den achtziger Jahren aufblühenden Esoterik durch, von der popularisierten

Psychoanalyse bis zur ökologischen Ernährung und Körperfixierung kalifornischen Zuschnitts. Das Verhalten von Mutter und Schwester wird von Meynard mit schärfstem Sarkasmus abqualifiziert: "In meinen Augen war man völlig heruntergekommen, wenn man Zeit an diese Leibesmechanik verschwendete." (A, 43) In Meynards Kritik dieses Verhaltens als entfremdet äußert sich ein Lebensgefühl, das Identität nicht mehr als Problem des Selbstausdrucks, sondern als versiertes Spiel mit Rollen und Stilen unter dem Zeichen der Erlebnisintensität versteht.

Erlebnisgesellschaft und ironisches Rollenspiel

Gerhard Schulze, der den Begriff der Erlebnisgesellschaft geprägt hat, hat diese Form des Verhaltens als Erlebnisrationalität bezeichnet.¹⁹ Im Wandel der Moderne zur Postmoderne vollzieht sich eine Umpolung der ursprünglich zweckrationalen Kategorien Nutzen, Qualität und Reichtum, anhand deren sich die Subjekte in der Welt orientieren, von einer objekt- zu einer subjektbezogenen Perspektive:

Erlebnisrationalität ist die Systematisierung des Handelns unter der Regie der Innenorientierung. [...] Beim erlebnisrationalen Konsum haben Produkte den Status eines Mittels für innere Zwecke; man wählt sie aus, um sich selbst in bestimmte Zustände zu versetzen.²⁰

Erlebnisorientiertes Handeln, "das Streben nach psychophysischen Zuständen positiver Valenz, also nach Genuß", resultiert in einer "Ästhetisierung des Alltagslebens".²¹

19. Siehe Schulze, "Gehen ohne Grund. a.a.O., S. 109.

20. Ebd.

21. Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt/New York, 1992, S. 98/108.

Dieses erlebnisrationale Handeln geht einher mit dem, was Fredric Jameson das "Schwinden des Affekts" in der Postmoderne genannt hat.²² Dieses Schwinden des Affekts hat, Jameson zufolge, seine Ursache in der oben erwähnten Substitution des Tiefenmodells der Moderne, der Spannung zwischen Innen und Außen, der Dialektik von Wesen und Erscheinung durch ein Oberflächenmodell. An die Stelle der Ausdrucksnot des Subjekts, das nach Selbstrepräsentation strebt, tritt das Spiel von Oberflächen und "eine völlig neue emotionale Grundstimmung, die sich mit dem Wort 'Intensitäten' beschreiben läßt".²³

Ein solches Schwinden des Affekts beobachtet auch Meynard an sich und seinen Zeitgenossen. Während der zentralen Auseinandersetzung zwischen Meynard und Blok in der Mitte des Romans, wo Meynard angesichts Bloks Heimlichkeiten die Agentenmetapher entwickelt, macht er die Feststellung:

Entsetzen kennen wir nicht, wir sind an alles gewöhnt, wir sind zwar empfindlich, doch nur auf lustvolle Weise, nach innen. [...] Diese feine Begleitung der Nerven, egal, was sie melden? Dieser Sinn für Extreme, für Reizung, Motive [...]. Dieser Genuß, dieses Genießen der Provokation, dieser Blick auf Niveaus, Blicke, immer nur überbelichtete Blicke! (A, 170-1)

Dieser Versuch, das nicht Beschreibbare, die postmoderne Hysterie,²⁴ zu beschreiben, endet selbst in einem hysterischen Anfall von Meynard: "Ich versteh es nicht mehr, Blok. ich sehe dich nicht und mich nicht. Keine Gestalten, immer nur Fixative...'
'Meynard, beruhige dich...'
'Es ist randlos...'" (A, 171)

22. Siehe Jameson, a.a.O., S. 55.

23. Ebd., S. 50.

24. Siehe Jameson, a.a.O., S. 76.

Meynard bezeichnet zwei für die Postmoderne charakteristische Phänomene, den lustvollen, an Erlebnisintensitäten orientierten Hedonismus und den aus dem Verlust der Tiefendimension resultierenden Verlust der kritischen Distanz.

Das Schwinden des Affektes drückt sich vor allem im sprachlichen Gestus des Romanpersonals aus, das sich durch Ironie und Aggressivität auszeichnet, wobei speziell Meynards Aggressivität den letzten Innerlichkeitsresiduen gilt. Das Gewicht, das Schulz und Meynard in bezug auf Erlebnisintensitäten auf die Innenwelten legen, läßt jedoch eine geheime Beziehung zur alten Innerlichkeit vermuten. Was aber in Meynards kruder Zurückweisung von Authentizitätskonzepten deutlich wird, ist, daß diese inneren Erlebnisintensitäten unter einem ganz neuen Zeichen stehen, dem der (Luxus)ware. Der Wandel, der sich von *Fermer* zu *Agenten* vollzogen hat, läßt sich vor allem am Verhältnis des Romanpersonals zur Sprache ablesen. Richtete sich Fermers erkenntnisheischender Blick noch darauf, "*hinter* das [zu] kommen, was meist verborgen bleibt" (F, 168; meine Hervorhebung), so wird das Konzept von Innerlichkeit und Ausdruck vom Romanpersonal in *Agenten* als eine Form falschen Bewußtseins behandelt. Meynards und Bloks emphatische Ablehnung der Psychologie als "reaktionärste Seuche, die ich kenne" (A, 101), spricht in dieser Hinsicht Bände. Dem um Selbstaussdruck ringenden Fermer ging es noch darum, "im Satz als Gestalt zu erscheinen" (F, 238), was zu einem vorsichtig tastenden und kreisenden Sprachgestus führte, in dem er zu sich selbst zu finden suchte, woran sich auch eine bestimmte gesellschaftliche Utopie des Umganges miteinander knüpfte, wie sein Verhältnis zu Lotta und Marianne zeigte. Mit seinem kreisenden Sprachgestus ist Fermer ein idealtypischer Vertreter des modernen Subjekts, dessen Ich sich im hermeneutischen Diskurs konstituiert.²⁵ Fermers Suche nach Authentizität ist

25. "Persönliche Identität ist nichts anderes als der Effekt einer gegenwärtig bestimmbaren zeitlichen Verkoppelung von Vergangenheit und Zukunft. [...] Diese aktive zeitliche Verkettung ist selbst Funktion der Sprache; besser noch des Satzes, wie er sich im hermeneutischen Zirkel durch die Zeit bewegt." Jameson, a.a.O., S. 71.

dem Romanpersonal von *Agenten* gänzlich fremd. Das Figurenarsenal in *Agenten*, Meynard voran, würde Fermers Sprachverhalten als "geschwätzig" (A, 40) und unergiebig ansehen. Die Dialoge in *Agenten* zeichnen sich vor allem durch zwei Dinge aus: Ironie und Aggressivität. Dialoge zwischen zwei Personen sind hier vor allem stoßhafte Gefechte, die mit Geschwindigkeit und Witz geführt werden, wobei es mehr darum geht, sich zu verstecken, als zu offenbaren. Dialogpassagen erstrecken sich oft über mehrere Seiten ohne Erzählerkommentar, was dem in kurzen, prägnanten Sätzen geführten Dialog etwas von einem Schlagabtausch gibt. Sprache dient zum einen als Waffe, um den anderen im Gewirr der wechselnden Gruppierungen zu verunsichern und zum anderen als Deckung, um die eigenen Motive zu verschleiern. Darüberhinaus hat die Sprache der Romanfiguren, allen voran Meynard und Blok, bei aller Aggressivität etwas Spielerisches, verrät Lust an der gelungenen Formulierung und am (Ver)urteilen.

Meynard über Design-Fachhochschulen:

Ich stelle mir lauter wildgewordene Heimwerker und Töpferkünstler vor. Morgens beginnt der Unterricht mit einem Urschrei, dann wartet die weiße Leinwand auf Überwältigendes. Freie Übungen ganz nach Gefühl, und dabei kommt dann etwas in Richtung Pollock heraus, stimmt's, etwas, worin man später nach Akzenten sucht! (A, 53)

Der sprachliche Gestus der Figuren kennzeichnet die Ironie als das Lebensgefühl der im Roman dargestellten Generation, wobei das Selbst im ironischen Spiel und Gefecht verborgen wird. Nicht zufällig läßt Ortheil Meynard seine sprachliche Sensibilität an den stilistischen Spitzfindigkeiten von Kontaktanzeigen demonstrieren, einem gesellschaftlichen Phänomen, das in den letzten fünfzehn Jahren fast flutartig zugenommen hat. Meynard bezeichnet die Kontaktanzeige als "Spiel mit dem Versteck", bei dem "niemand zuerst wissen [will], was der andere glaubt": "*Mädchen (25), mit viel Hirn und wenig Sinn für Romantik, sucht bartlosen Liebhaber. Da stimmt alles*". Anhand

dieser Anzeige, die laut Meynard "wohltuend sachlich" ist und in der "der Stil die Meldung [bestätigt]" (A, 84-5), demonstriert Meynard, was die Kontaktanzeige ist: persönliche Werbefläche, in der nicht auf kurzem Platz das Bedürfnis eines Subjekts zum Ausdruck kommen und sich offenbaren soll, sondern jemand sich, mit Bildern seiner selbst spielend, selbstironisch auf den Markt begibt.

Desgleichen heißt es von Blok, der mit seiner Kellnertätigkeit im *Savoy* auch sein äußeres Erscheinungsbild verändert und sich einen "rasanten *Fashion*-Haarschnitt" (A, 60) und ein Paar Schuhe "ein auffälliges *Budapester Modell*" (A, 50) zulegt: "Ich glaube, er erprobt einen Stil." (A, 66) Meynards Bild ist als Redakteur der *scene*-Seite sowieso halböffentlich. Sein von Männie verbreitetes Image des *Profi*, das auf der Vorspiegelung von Distanz und Kontrolle beruht, ist durch seine Geschichte mit Linda etwas verrutscht, was in der Redaktion zu Spekulationen über seine Fähigkeiten führt. Zudem bombardiert seine Ex-Freundin Doris, die er bei Bloks Bareröffnung durch einen öffentlichen Flirt mit Linda brüskiert hat, die Redaktion mit Leserbriefbeschwerden. Männies Lösung: "Du brauchst eine *Image*-Korrektur [...]", die das Bild von Meynard, dem Macher der *scene*-Seite wieder restauriert: "Du brauchst Frauengeschichten, sofort, jede Menge. Verabredungen, Treffen, halbintime Sachen!" (A, 245) Männie, der den Anzeigenmarkt abgrast, beherrscht das Spiel mit Identitäten perfekt: "Ich meld mich immer mit anderem Namen, und für jede leg ich mir eine eigene Geschichte zurecht. Mal bin ich Student, mal Sozialarbeiter, [...] natürlich in entsprechender Kleidung." (A, 246)

Identität in *Agenten* wird als fließend, veränderbar, situationsbezogen und funktional dargestellt, die sich "theaterähnlich durch Rollenspiel und Bildkonstruktion" konstituiert.²⁶ Brian McHale hat die kulturelle Dominante postmoderner Narrativik als

26. Douglas Kellner, "Populäre Kultur und die Konstruktion postmoderner Identitäten", in: Kuhlmann, a.a.O., S. 214-38, hier S. 229.

ontologisch bezeichnet. Die zentrale Frage lautet nicht mehr, wie in der epistemologisch dominierten Moderne: "How can I interpret this world? What am I in it?", sondern: "Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is going to do it?"²⁷ *Agenten* folgt dieser Logik mit dem Unterschied, daß unter dem spielerischen Anschein dieser Rollentäusche solide Geschäftsinteressen liegen, das Spiel also immer der gesellschaftlichen Funktionalität untergeordnet bleibt.

Die Erlebnisintensitäten werden vor allem über den Konsum von Waren erreicht, die einen erheblichen Zeichenwert besitzen. In der Veränderung der Gesellschaft zur *consumer society* vollzieht sich ein Wandel des Erscheinungsbildes der Ware, bei dem der Zeichenwert den Tauschwert verdrängt. Was also konsumiert wird, sind nicht Waren, sondern Zeichen, die gleichzeitig einen hohen persönlichkeitsstiftenden Wert besitzen, der allerdings extrem variabel ist. Wolfgang Fritz Haug hat beschrieben, wie die Mode- und Accessoireindustrie Ende der sechziger Jahre ihre wirtschaftliche Krise durch das Schaffen von Bilderwelten für einen Massenmarkt überwand und so den Markt für das *Lifestyle*-Produkt schuf.²⁸ Diese Umorientierung der affluenteren jungen Käuferschichten auf Modeprodukte und Dienstleistungen, die vor allem Zeichencharakter besitzen, erreichte in den achtziger Jahren einen vorläufigen Höhepunkt. Gleichzeitig erfuhr der Markt eine extreme Aufsplitterung und Segmentation im Vergleich zum stark homogenisierten Modemarkt der fünfziger und frühen sechziger Jahre.²⁹ Dieses Überangebot an Stilen und damit verbundenen Persönlichkeitsbildern resultierte nicht nur in einem relativen Norm- und Sinnverlust, sondern auch in einem verstärkten Bedürfnis der Käuferschichten nach Richtlinienkompetenz seitens trendmäßig informierter Kreise. Wie Meynards scharfe Ablehnung von Wohngemeinschaften und Parkaträgern zeigt, wird

27. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London/New York, 1987, S. 9-10.

28. Siehe Wolfgang Fritz Haug, *Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt am Main, 1971, bes. S. 48-54, 91-112.

29. Siehe Mike Featherstone, *Consumer Culture and Postmodernism*, London, 1991, S. 83.

über persönlichen Stil durchaus eine Form der Individualität abgehandelt, nur daß diese sich am Warenzeichen festmacht, das Geschmack und Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe, die sich über diesen definiert, demonstriert.³⁰ In dieser Unübersichtlichkeit kam *Lifestyle*-Magazinen (wie in Deutschland zB. *Tempo* und *Wiener* und überregionalen Stadtzeitungen wie *Prinz*), sowie Frauenmagazinen wie *cosmopolitan* eine Schlüsselrolle in der Steuerung der neuen Bedürfnisse, der Verbreitung von Bildern und Produktion von Wünschen zu. Es ist dieser Dunstkreis, in dem sich Meynards Medienkarriere abspielt.

Öffentlichkeit und Konsumsteuerung - Meynards *scene*-Seite

Meynards journalistischer Werdegang beschreibt eine wesentliche Veränderung der Öffentlichkeitsstruktur der achziger Jahre. Als Abiturient wirkt Meynard an der Schülerzeitung mit. Der Leiter der Schülerzeitung gestaltet diese als ein Forum für Informationen und Meinungsaustausch zu kritischen gesellschaftlichen Themen, wie Umweltschutz und Atomfragen, hängt also einem journalistischen Konzept an, das auf einer Vorstellung von Öffentlichkeit beruht, in der Meinungsbildung durch Bereitstellung und Austausch von Informationen vorstättengeht. Meynard betrachtet diese Form des Berichtens, das von einem "sich tief einfressenden Ernst" zeugt, aus stilistischen Gründen als "abgestanden und charakterlos". (A, 44-5) Nicht in der Lage, "die anderen von ihrem hilflosen Grapschen nach den bekannten apokalyptischen Bildern in Breitwandformat" abzubringen, schreibt er über Themen, "die gerade noch geduldet wurden, scharfe, zupackende Berichte über das Leben der Jugendlichen in der Kreisstadt, Reportagen mit präzise benannten Details über Aussteiger und kleine Rebellen [...]." (A, 46)

30. Pierre Bourdieu hat diesem Phänomen eine ausführliche Studie gewidmet. Siehe Bourdieu, *La Distinction: critique social du jugement*, Paris, 1979.

Meynards Ansatz folgt somit Ortheils Auffassung von einer Veränderung im öffentlichen Bewußtsein der Bundesrepublik, die er in dem Aufsatz "Das Kalkutta-Programm" in bezug auf die Literatur dargelegt hat.³¹ Ortheils Polemik gegen eine an den globalen Katastrophen ausgerichtete Literatur, der längst die Kompetenz eines öffentlichen Gewissens abhandengekommen ist, wiederholt sich in Meynards Ablehnung der Themen seiner Schülerzeitung als "mühsam durchgeblätterte Meinungsannoncen" (A, 44), während seine Streifzüge in die Lebensumstände seiner jugendlichen Mitbürger Ortheils propagiertem "Blick auf die inneren Verhältnisse dieses Landes" entspricht. (Schau, 33)

Daß Ortheil seinen eigenen literarischen Ansatz von Meynard für den Journalismus wiederholen läßt, kann auf zweierlei Art ausgelegt werden. Zum einen ist es ein Zeichen für die Veränderung des Journalismus von der puren Information hin zur Emotion (das, was man im amerikanischen Journalismus *human interest* nennt). Dies ist wiederum eine Folge der immer größeren Informationsflut, die vom Empfänger nicht mehr verarbeitet werden kann, sowie der stetigen Auffächerung der Rezipientenschichten. Neben den Verlust des Interesses an "objektiver" Information, den dies zur Folge hat, tritt eine immer größer werdende Aufladung des Berichteten mit emotiven Qualitäten, die Interesse über emotionale Identifikation erwecken soll. Zum anderen zeigt Meynards Auffassung vom Journalismus, daß er, wie auch Ortheil, sich immer noch in einer gesellschaftlichen Rolle als Beschreiber von sozialen Gegebenheiten, versteht. Wie sehr jedoch diese Auffassung davon bedroht ist, unter dem Druck des Marktes zur puren Bedienung der Bedürfnisse zu verkommen, zeigt seine journalistische Karriere.

Als Korrektor in Lautners Magazin stellt Meynard seine Sprachsensibilität und Stilsicherheit unter Beweis, was ihn in den Augen seines zukünftigen Chefredakteurs Piel

31. Siehe Ortheil, "Das Kalkutta Programm", a.a.O., S. 31-3. Siehe auch Einleitung, S. 6 dieser Arbeit.

zum Macher der Szeneseite seiner Zeitung prädestiniert. Meynard hat Lautners Magazin durch seine Korrektortätigkeit ein stilistisches Profil verschafft, und genau das ist es, was Piel sucht: "Das Wichtigste ist: aus *einem* Guß! *Ein* Ton!" Piels Absicht ist eindeutig, eine bestimmte Schicht junger Leser an die Zeitung zu binden. Dafür bedarf es eines aggressiven Profils, das Einheitlichkeit ausstrahlt: "Frech muß es sein, rotzfrech, eine scharfe Seite ohne Respekt. Nur dann liegen wir vorn, ganz an der Spitze, weitab von diesem *scene*-Gelümmel." (A, 151). Sein Ausgangskonzept "ein bißchen Techtelmechtel mit der großen Welt, sonst aber hart regional, die Provinz ist das Zentrum. Nichts für Aussteiger, sondern für Einsteiger, [...] kann alles rein, muß sogar drin sein, Platten, Lokale, Termine [...]" verrät, daß es hier genau um die Bedienung jenes Marktes geht, der von seinem Medium vor allem Richtlinien in bezug auf die (ästhetische) Gestaltung seiner Lebens- und Freizeiträume erwartet.

Meynard geht seinen Job als Führer durch die strahlenden Konsumwelten der achtziger Jahre zielbewußt an. Er ersucht seine philosophisch interessierte Schwester, ihm die "aktuellen philosophischen Fragen, plus Literaturangaben, zu skizzieren" (A, 155), um seine Zeitgeist-Schreibe mit der für diese charakteristischen Halbbildung anzureichern. Der Inhalt seiner Seite setzt sich zusammen aus Lokal- und Discoberichten, für die ein extra *Kneipenfonds* eingerichtet wird. Damit soll Männie, der für diese Gelegenheit in einen Anzug aus *Shantungseide* eingekleidet wird, die gängigen *scene*-Kneipen nach "*Milieu-Nachrichten*" abklopfen. Einem anderen Mitarbeiter überträgt er "das Revier Taunusstraße, Discotheken, Luxusrestaurants, Läden, mit den neuesten Meldungen über spektakuläre Einkäufe und die snobistischen Vorlieben der Jungunternehmerschicht". (A, 156-7) Ein dritter Mitarbeiter ist für Sport zuständig, "sollte sich jedoch möglichst auf neue *Sportartikel*, die Furore machten, beschränken" sowie "Einblicke in die Welten der Fitness-Center". (A, 158) Für seine eigene journalistische Tätigkeit hat sich Meynard ein Spezialgebiet vorenthalten, das beispielhaft für diese Art Trendjournalismus ist:

Biographien! Ein Forum für Biographien! Was fangen Menschen, die hier leben, mit der Gegenwart an? Was benutzen sie und warum? Wie gehen sie mit den Angeboten um? Detailliert den *mainstream* der Oberflächen zerlegen! Und ohne Besserwisserei! Stattdessen ein Studium der *facts*! (A, 166)

Mit diesem Ansatz hat Meynard präzise die Zeichen der Zeit erfaßt. Seine *scene*-Seite ist die komprimierte Ausgabe der in den achtziger Jahren florierenden Zeitgeist-Magazine vom Zuschnitt *Tempo* und *Wiener*. Deren Selbstverständnis basierte genau auf jener Schärfe und jenem Blick für den je vorherrschenden Trend, den sich auch Meynard zugutehält, bei gleichzeitiger Überzeugung, in der vordersten Front des Zeitgeistgewühles zu kämpfen, während ihre hauptsächliche journalistische Funktion darin bestand, einem stilbewußten jungen Publikum, das sich über seine *hipness* definierte, die neuesten Produkte, Attitüden und Accessoires zu vermitteln.

Zu Meynards Suche nach "*Portraits*" läßt sich sagen, daß diese Art von verstümmelter Soziologie exakt dem Ansatz entspricht, den Matthias Horx in seinem zwei Jahre vor *Agenten* erschienenen Buch *Die wilden Achtziger. Eine Zeitgeist-Reise durch die Bundesrepublik* verfolgte. Ausgehend von der Beobachtung "nichts und niemand ist mehr normal" zog Horx, seinen eigenen Angaben nach, "kreuz und quer" durch Deutschland, "um diese seltsame Republik zu begreifen".³² Was er von seiner Reise mitbrachte, waren Beschreibungen von exemplarischen Lebensläufen, die alle eines gemeinsam haben, nämlich, daß sie nicht exemplarisch sind. Der junge Landesmeister im Bodybuilding mit acht Semestern Psychologie, die zweiundzwanzigjährige Studentin der Kunstgeschichte, die der Meinung ist, das Leben fange erst mit 10.000 Mark im Monat an und die sich ihren Lebensstandard gegen Liebesdienste von reichen Männern finanzieren läßt, der junge Immobilienmakler, der Horx vorrechnet, er täte mittels Finanzierung von

32. Matthias Horx, *Die wilden Achtziger. Eine Zeitgeist-Reise durch die Bundesrepublik*, München/Wien, 1987, S. 15.

Eigentumswohnungen durch Steuertricks und die dadurch stattfindende Umverteilung mehr für die Revolution als Horx' Generation der Studentenrevolte.³³ Alle diese angerissenen Portraits, in denen die Beobachtung von Details wie Kleidung, Sonnenbrillen, mobilen Telefonen wesentlich zum Kolorit beiträgt, bieten in Horx' Suche nach der Normalität der Republik das Vorbild für Meynards Frage "Was fangen die Menschen, die hier leben, mit der Gegenwart an?" (A, 166)

Anhand Meynards Biographie-Programm beschreibt Ortheil die immer größere Wichtigkeit, die medienaufbereitete Lebensumrisse in einer Welt einnehmen, in der es keinen exemplarischen Lebenslauf und keine Leitlinien mehr gibt. Von der inflationären Zunahme von Biographien auf dem Buchmarkt bis zu Elfriede Hammerl, die unweigerlich jede ihrer *Stern*-Kolumnen mit einer Personenreferenz beginnt ("Meine Freundin M. hat ein Problem"), drückt sich hier im wachsenden Interesse am Leben des anderen die wachsende Verunsicherung in bezug auf das eigene Leben aus.³⁴

In der Tat sieht es so aus, als hätte Horx Ortheil als Vorbild für Meynard gedient. Wenn man vom Altersunterschied (Horx ist Jahrgang 1955) einmal absieht, hat Horx, der vom Mitarbeiter der Frankfurter Stadtzeitung *Pflasterstrand* zum *Tempo*-Redakteur aufstieg, eine Karriere hinter sich, die derjenigen Meynards nicht unähnlich ist. *Die wilden Achtziger* weist über weite Strecken denselben sprachlichen Gestus auf, den Ortheil seinem Protagonisten in den Mund legt. Eine Bemerkung wie "Ich habe diese Wellenroboter, diese braungebrannten Zombies mit den bleichblonden New-Wave-Haaren und poppigen Surfbrettern satt" könnte in seinem salopp-sarkastischen Urteil, mit seiner Anhäufung von amerikanischem Vokabular, genausogut von Meynard stammen wie der Satz "Urlaub ist nur eine Metapher für dumm herumhocken", die Horx einem

33. Siehe Horx, a.a.O., S. 17-37.

34. In einem ähnlichen Zusammenhang notiert Douglas Kellner, daß "Fernsehserien Identitätsmodelle für die heutige Welt bereitstellen." Kellner, a.a.O., S. 222.

seiner Observanten zuschreibt.³⁵ Die Sprechblasen zeitgenössischer postmoderner Philosophie, die Meynard sich von seiner Schwester zuschneiden läßt, finden sich auch in Horx' Glossen. Dabei wird Horx' Buch hier nicht herangezogen, weil seine Beobachtungen Ortheils Beschreibungen zu bestätigen scheinen. Eher ist er selbst ein *Symptom* dessen, was er vorgibt, zu beschreiben, ein Symptom für den affirmativen Verlust des gesellschaftlichen Überblicks, gesellschaftlicher Bewertungskriterien und Kritik. Das heißt, Horx ist beispielhaft für eine Haltung, die sich von dem Objekt ihrer Beschreibung längst hat überwältigen lassen und mit ihm eins geworden ist. Mit seinem abschließenden Urteil: "Und das ist genau das, was ich an diesem Jahrzehnt mag. Seine Ironie, Seine Nicht-Ernstfallhaftigkeit. Seinen Mut zur Simulation" ist Horx ein Teil jenes Zeitgeistes, den er eigentlich zu beschreiben sucht.³⁶ Die Beklebung all der beschriebenen Heterogenitäten mit dem homogenisierenden Etikett "achtziger Jahre" zeigt, daß hier vor allem ein affirmativer Verkaufsgeist am Werke ist. Merkwürdigerweise steht das Achtziger-Selbstverständnis, das Identität über einen Zeitbegriff entwickelt, der Gegenwart vorspiegelt, in einem merkwürdigen Widerspruchsverhältnis zur beobachteten Beschleunigung von gesellschaftlichen Phänomenen, dem Wechsel von Moden etc.

Diese Rasanz der Entwicklungen zeigt ihre Wirkung nicht zuletzt an den Promotern dieser Rasanz selbst. Die Zeitgeist-Postillen *Tempo* und *Wiener* wurden vom Tempo der zeitgenössischen Entwicklungen überholt und an die Wand gedrückt und hatten mit starken Absatzeinbußen zu kämpfen. Worauf Horx auf die Vermittlungsebene einer Zeitschrift verzichtete, ein Trendbüro eröffnete und sich seither als Trendschnüffler für die Konsumartikel- und Modeindustrie durchschlägt, eine Tätigkeit, die mittlerweile unter der Bezeichnung *Trendscout* häufig von jungen Abiturienten ausgeführt wird, wie kürzlich im SPIEGEL zu lesen war. Diese Trendagenturen bauen auf amerikanischen

35. Horx, a.a.O., S. 29.

36. Ebd., S. 162.

Vorbildern auf, die mit einer ähnlichen Methode arbeiten, wie Meynard, sie unterhalten ein "landesweites Kundschafternetz".³⁷

Die Parallelen zwischen *Die wilden Achtziger* und *Agenten* zeigen, daß Ortheil das Symptomatische an Horx nicht unverborgen geblieben ist. Auch Meynard spricht die achtziger Jahre als Phänomen an, deren Vorreiter und Vorturner er mit seiner *scene*-Seite zu sein anstrebt:

Tagsüber wollte ich sie hören und sehen, diese verträumten Konsumdilettanten, die mit dem Luxus der Waren nicht mehr Schritt halten konnten. [...] Ich würde die ganze Pracht dieser achtziger Jahre vor ihnen auftragen dick, satt, gewürzt mit dem Gift einer hochgestochenen Kritik [...]. (A, 160)

Daß es sich bei dieser Kritik nicht um Kritik an den gesellschaftlichen Zuständen handelt, sondern um Bewertung, Verurteilung und Gestaltung von Konsumphänomenen, wird an Meynards Einstellung zu seinen Kollegen vom Feuilleton deutlich: "Ein Leben nur in Kritik, [...] ein Leben lang nur hinterdrein [...]. Jede gute Aufführung ist tausendmal mehr wert, als ihre Begeisterung, [...] Kultur ist Parfum [...]." (A, 161-3) Daß Meynard seine Gegner im Feuilleton sieht, "denn in deren Ressort breche ich zwangsläufig ein" (A, 161), beschreibt einen kulturellen Wandel in der Postmoderne, die Verschmelzung eines normativen und eines anthropologischen Kulturbegriffes, das Einbrechen der Unterhaltungskultur ins Gehege der Hochkultur.³⁸ Nicht zufällig ist Meynards erster Bericht ein Portrait der Schauspielerin Linda Francis, des neuen Stars des Stadttheaters. Die Aggressivität, die Meynard in bezug auf seinen Kulturredakteur, den Ortheil auch

37. "Immer Richtung hip", DER SPIEGEL 17/1995, S. 136.

38. Sowohl Jameson als auch Featherstone beschreiben den Wegfall der Grenzen zwischen Hoch- und Popkultur als ein beherrschendes Merkmal der Postmoderne. Siehe Jameson, a.a.O., S. 46; Featherstone, a.a.O., S. 65.

noch "Hänfling" getauft hat, an den Tag legt, ist vielleicht nicht zuletzt auch auf die schlechte Feuilletonrezeption von Ortheils magnum opus *Schwerenöter* zurückzuführen.³⁹

Meynard versteht sich jedoch als mehr denn ein bloßer Trendspitzel. Er hat durchaus die Absicht mit seiner Tätigkeit den Geist der Zeit zu treffen und zu benennen, nicht nur den Warenkonsum anzukurbeln. Das obige Zitat über die "Konsumdilettanten" ist seinem Gehalt nach nicht so sehr verschieden von Meynards früherer Bewertung von Lautners Zeitschrift als "Anzeigenblättchen mit ein paar Adressen für die, die nicht klarkommen mit ihrem Instinkt" (A, 77), ein Gespräch, in dem sich Meynard selbst als "guten Spion" bezeichnete. Diese Außenseiterhaltung, gepaart mit leichter Verachtung für die Verhältnisse behält er auch weiter bei: "In all diesen aufgepeppten Verhältnissen fehlte eine deutliche Stimme, eine, die die Verhältnisse benannte und ihnen ihre Harmlosigkeit nahm, die Stimme des Einbrechers [...]" (A, 159-60) Diese Rollenzuschreibung folgt direkt auf einen Vergleich Meynards mit Karl Kraus. Zusammen mit der Vorstellung einer "hochgestochenen Kritik" und seinem Selbstverständnis als "der scharf zupackende Zeit-Kommentar" (A, 167) ergibt dieses am ehesten das Bild einer grandiosen Fehleinschätzung und Selbstüberschätzung. Sein Vergleich mit Karl Kraus zeigt, nicht nur daß Meynard sich seiner journalistischen Funktion im Markt nicht völlig bewußt ist, sondern daß er auch an Fehleinschätzung seiner selbst leidet. Er verfällt in kürzester Zeit seinen verschiedenen Rollen und Bildern: "Ich zündete mir eine Zigarette an und dachte mich in meine Rolle zurück; hier stand ich, die Atmosphäre einsaugend, ein Späher..." (A, 175) Dasselbe geschieht mit Männies Imageangebot als *workaholic* ("Der Besessene, diese Rolle gefiel mir mehr, als die eines albernen Tändlers, [...]", A, 188) und Profi ("Du bist Meynard der Profi!", A, 192).

39. Und erklärt vielleicht auch die seither schlechte Rezeption seiner Romane im deutschen Feuilleton.

Vom Zeitgeistspitzel, der den sich schnell verändernden Stimmungen und Moden immer einen Schritt voraus sein muß, zum Trendsimulator, der seine Neuigkeiten erfindet, ist nur ein kleiner Schritt. Wie zu sehen war, endet Meynards Zeitungskarriere damit, daß er seine Szene-Neuigkeiten simuliert. Als Piel ihn zur Rede stellt, kommt er auf die zwei Möglichkeiten von Simulation zu sprechen: "Es heißt, Sie haben die Anzeigengeschichten *erfunden*. [...] Aber es existieren noch andere Versionen. Und da hört man nun, Sie hätten diese Geschichten perfekt *inszeniert*." (A, 319) Der Kursivdruck verrät, daß das Thema Inszenierung, Simulation Signalcharakter hat. Auch Horx hat das Thema Simulation als ein typisches achtziger Jahre Phänomen angesprochen, und sich damit implizit wohl auf Baudrillards Text *Simulations* bezogen. Baudrillard beschreibt anhand der amerikanischen Medien eine Auflösung des Fernsehens ins Leben und umgekehrt.⁴⁰ Das Medium hat solchermassen alle Bereiche des Lebens infiltriert, daß es nicht länger als solches identifizierbar ist. Das bedeutet, daß die alte Polarität Sender-Empfänger verschwindet, da die Empfänger stets auch Fabrikanten der Wirklichkeiten sind, die ihnen vom Medium vermittelt werden. Das Medium wandelt sich vom Vermittler zur Botschaft selbst. In dieser zirkulären Bewegung schaffen die Medien schlußendlich ihre eigenen Realitäten im Zusammenhang mit der gesteigerten Warenproduktion: "[...] there is a panic-stricken production of the real, above and parallel to the panic of material production."⁴¹

Meynards *scene*-Seite konstituiert in ihrer hektischen Beobachtung der jeweils neuesten Trends eine solche Simulations-Maschine. Auch Horx' Buch ist eine großangelegte Simulation von Wirklichkeit, da es nicht auszumachen ist, ob seine "Beobachtungen" "wirklich" sind, oder bloß erfunden, um ein bestimmtes Bild der achtziger Jahre zu erschaffen. Allerdings verliert Meynard die Herrschaft über seine Seite,

40. Siehe Jean Baudrillard, *Simulations*, New York, 1983, S. 55.

41. Baudrillard, a.a.O., S. 13.

als die Simulation ans Tageslicht kommt. Piel ist besorgt, daß "die Konkurrenz etwas davon spitzkriegt", weil Meynard "fast schon an der Grenze zum Kriminellen" gearbeitet hat (A, 320). Meynards Vorgehensweise verstößt zwar gegen das Pressegesetz, aber Piels Klüngelei mit Lautner, über dessen Service Meynard aus Gründen der Anzeigenkundenschaft einen Beitrag bringen soll, ist nicht weniger anrühlich. Der wahre Grund für Meynards Entthronung liegt tiefer: Meynards "echte" Simulation von Wirklichkeit droht die Simulation von Öffentlichkeit, die jene Form von Journalismus darstellt, zu entblößen.

Dies geschieht aber nicht bewußt von Meynards Seite, sondern ist als Konsequenz seiner immer größer werdenden Konfusion dargestellt. Seine Vorstellung ist, mittels eines Stabes von Informationszuträgern quasi zum stillstehenden Zentrum der um ihn herum stattfindenden Bewegung zu werden: "Ich hatte ein feines Netz gesponnen, [...] Um mich herum ein wabernder Teich, die Seerosen würde ich selbst zum Blühen bringen. Ich wollte eins mit der Arbeit werden, ein Fixstern, um den sich die Nebel streuten." (A, 159) Aber innerhalb kürzester Zeit verliert er den Überblick über das Terrain, das er zu sondieren gedenkt:

All die Themen, Projekte und Phantasien bildeten dann ein sich immer dichter zusammenschnürendes Geflecht, in dem ich den Überblick verlor. Ich hatte gedacht, so etwas wie *Öffentlichkeit* mitzugestalten, einen dichten, lebhaft besetzten Raum voller scharfer Debatten. Stattdessen saß ich in einem beinahe lautlosen Käfig [...]. (A, 189)

Meynard leidet an einem fortschreitenden Realitätsverlust, die diffusen Stimmungsschwankungen, die er doch benennen und auf den Begriff bringen wollte, lassen sich nicht mehr zusammenfassen: "Schließlich erschien einem der tonlose Raum um einen herum [...] wie ein molekulares Gebilde, eine Kette beliebiger, teils zufälliger

Reaktionen, die keine Berechnung mehr erfassen konnte. Das *Material* [...] war zu nachgiebig [...]." (A, 190)

Der zweite Grund, warum Meynard das Ruder aus der Hand genommen wird, ist, daß er selbst vom Zeitgeist überholt wird. Das Ursprungskonzept "einer allein" trägt nicht mehr, und die Redaktion sieht sich wegen einer wachsenden Anzahl von Beschwerdebriefen aus dem weiblichen Lager gezwungen, die Stelle aufzuteilen. Die Leitung der Seite sollen Meynards ehemaliger Schulkamerad Walter und Meynards Exfreundin Doris, die mittlerweile mit Walter zusammen ist, übernehmen. Ihre ersten Spuren haben sie sich in Mainz beim ZDF verdient. Auch von dieser Medienkarriere erfährt Meynard wieder nur durch seinen Informanten Männie: "Walter [...] pest durch die Kneipen und erzählt den Leuten von optischen Trägern, von Umsetzungen durch Bildinhalte [...], so ein typischer Mainzer Unterhaltungsverschnitt. Aber die Leute, die stehn jetzt auf sowas, die sind alle geil auf dieses Mediengefummel [...]." (A, 315) Der Unterschied zwischen Meynard und seinen Nachfolgern ist, daß diese nicht den Zeitgeist maßgeblich mitformen wollen, sondern ihm folgen. Was sich also hier abzeichnet, ist ein weiterer Schritt auf den Markt und seine Ansprüche nach Kundenbefriedigung zu. Meynard, der von sich sagt, "nie für ein Umfeld geschrieben" zu haben, muß sich vorwerfen lassen, das genau das sein Fehler gewesen ist (A, 322-3). Diesen Konzeptverfall zur "*Zeitgeistsauce*", "alles ein Niveau niedriger mit Blick auf die Kunden" mag er nicht mitmachen und kündigt enttäuscht.

Meynard scheitert also, wie es scheint, aus zwei Gründen. Zum einen, weil er, wie Lautner ihm zu Beginn vorwirft, "das reife Kapital [...] verachte[s]t" (A, 77), und als einzige Figur im Roman keine finanziellen Interessen hat. Weswegen er nicht nur keine wirtschaftlichen Verbindungen eingeht, also im Yuppie-Kartell von vornherein draußen steht, sondern auch die kapitalistische Fundierung der Zeitgeistmaschine nicht in sein

Konzept miteinbezieht. Dies ist auch der Grund, warum er zweitens von der kundenorientierten Bewegung jenes Zeitgeistes überholt wird. Sein Konzept "einer allein", das zumindest noch von einer *Möglichkeit* der Erfassung der Zeitumstände ausgeht, wird von der Geschwindigkeit der sozialen Dispersion, die nur noch gestattet, dem immer schneller sich zerstreuen Markt zu folgen, ad absurdum geführt.

Akzeleration und Verlust der Distanz

Geschwindigkeit ist ein zentrales Thema von *Agenten*. Die Akzeleration der Lebensumstände wird am Kontrast von Land und Stadt dargestellt. Ähnlich wie Fermers Heimatdorf ist das Leben in der Kreisstadt im Hunsrück von Enge und Langeweile gekennzeichnet. Meynard, der vom Dorf in die Kreisstadt zieht, knüpft daran Hoffnungen, aber "schon bald war es so langweilig wie früher, zuviel Schule, und die wenigen Straßen, die man schnell satt hatte." (A, 11) Das Leben vollzieht sich in träger Langsamkeit, zwischen Fußballspielen und Radtouren, die Gespräche am Familientisch werden von Geschichten "von anderer Leuts Familien" beherrscht, "der dürftige Lebensstoff der Provinz, eine dauernde Beschwörung der ewig gleichen miesen Verhältnisse". (A, 15-6) Die Zukunft sieht unter diesen Aspekten genauso eng und leer aus, wie die Gegenwart: "Manche hatten irgendwo eine Lehre begonnen und waren schnell wieder ausgestiegen, als die Arbeit ihnen die Luft genommen hatte. Andere waren resigniert von der Schule abgegangen, zurückgeworfen auf ihre Wut, ohne dafür ein Ziel zu wissen." (A, 47) Diese Verhältnisse haben auf Blok, der über eine schnelle, spielerische Auffassungsgabe verfügt, eine betäubende Wirkung: "Es war eine schleichende Veränderung, ein Matterwerden, wie bei einem Läufer, der sich mitten im Rennen zurückfallen ließ." (A, 27) Blok reagiert auf die geistige Enge der Schule ähnlich

wie Fermer erst mit offener Kritik, dann mit stoischem Rückzug, allerdings mit dem Unterschied, daß ihm die Flucht in die Innerlichkeit nicht zur Verfügung steht. Auch Meynard ist davon betroffen: "Auch ich geriet in den Sog seiner Schwermut, es wurde Zeit, daß etwas geschah, doch wir hatten nichts in Aussicht, nicht einmal ein lumpiges Ziel [...]." (A, 30) Dies ändert sich, als Blok die Klasse wiederholen muß: "Ich wechsle auf eine Privatschule in Wiesbaden [...]. Meynard, jetzt kommen wir frei." (A, 31).

Wie schon in *Fermer* ist das Dorf- und Kleinstadtleben vor allem durch Enge gekennzeichnet. Anders als in *Fermer* wird jedoch das Thema Enge/Offenheit nicht am Kontrast Dorfleben/Landschaftserfahrung, sondern am Gegensatz von Land- und Stadtleben abgehandelt. Die Stadt mit ihrem schnellen Bilderwechsel ist zuerst ein Ort von Freiheit durch Bewegung. In der Tat verändert sich Blok zusehends, nachdem er eine Weile in Wiesbaden verbracht hat. Meynard, der ihn wochenends besucht, stellt fest: "Sein Leben war auf mir kaum erklärliche Weise in Fahrt gekommen, und mit dem Blick auf diese Beschleunigung kam ich mir wie ein chancenloser Außenseiter vor [...]." (A, 50) Blok nimmt "eine findige Haltung [an], er wurde schnell, schnappte zu, wo immer er etwas Neues vermutete, [...]" (A, 49) Das Leben in der Stadt verlangt eine Akzeleration seinerseits: "Ich hatte den Eindruck, er sei den ganzen Tag unterwegs, [...] ein zielloser Verbraucher von Nachrichten, Gesprächen und dem neusten Klatsch, [...] gierig nach dauernder Veränderung." (A, 50).

Auch Meynards Leben kommt "in Fahrt", sobald er in Wiesbaden Fuß faßt. Die Beschleunigung des Lebenstempos drückt sich anhand von vier Bewußtseinsströmen Meynards aus, die die Form von memorierten Tagesablaufplänen haben und die an wichtigen Punkten die Erzählung unterbrechen. Die ersten beiden dieser Bewußtseinsströme geben Meynards Schüleralltag in der Kleinstadt wieder, vor und nach Bloks Schulwechsel. Der Tagesablauf steht unter dem Zeichen von Langsamkeit,

Gleichmäßigkeit und Wiederholung des Immergleichen: "Mit der Zeit wurde die Schule zum Horror. Platz nehmen und sich drosseln, schwach mithalten [...] Tempo rausnehmen [...]. Ruhestellung, den Kopf in beide Hände gestützt [...]." (A, 20) Nach Bloks Weggang wird alles nur noch schlimmer, allerdings befindet sich Meynard, der Blok ausgiebig in Wiesbaden besucht hat, in einer Wartestellung und die ersten Anzeichen der Beschleunigung sind zu bemerken: "Mithalten, nur mithalten [...]. Mit dem Rad die gewissen Punkte ansteuern. Nirgends zu lange verweilen, mit einem feinen Sinn für ergiebige Kontakte [...]. Nichts, nichts, niemand und nichts, noch immer meldet die Gegenwart nichts." (A, 48-49). Der nächste Beschleunigungsschub erfolgt nach Meynards Einstellung zum Redakteur, was einen gefüllten Tageskalender von acht Uhr morgens bis nach Mitternacht mit sich bringt.

Gegen acht im Büro sein, vor den anderen, die Agenturmeldungen durchgehen. [...] Kurz nach draußen, kleines Frühstück in zwanzig Minuten, vorbestellt [...]. Zurück, keine Gespräche, eine halbe Stunde konzentriert im Lokalen. [...] Mit Doris verabredet, Besuch von zwei Galerien in vierzig Minuten [...]. Noch zwei Lokale am Abend [...]. Spätestens Mitternacht willst du für dich sein, aber du weißt, du versprichst dir zuviel. (A, 181-3)

Meynards Zeiterleben komprimiert sich zusehends. Sein Anrufbeantworter exemplifiziert diese Verkürzung: "Hier ist die Stimme des Wahns, Meynard, der Empfänger. Sie verstehen, ich habe zu tun. Ihnen bleiben nach dem Zeichen drei Minuten, versuchen Sie es mit einer!" (A, 160)

Zu ihrem Höhepunkt kommt diese Akzeleration nach Männies und Meynards Krisensitzung über Meynards Image. Während sich vorher die Beschleunigung vor allem durch das Eindringen von Zeitvokabular wie "kurz" und "schnell", Zeitabschnitten und Uhrzeiten, sowie die Hektik anzeigende Verkürzung der stichwortartigen Reihungen

ausdrückte, kommt nun noch der Druck der Imageveränderung hinzu. Während Meynards Hektik vorher arbeitsbezogen war, ist sie jetzt imagebezogen, was zu der Beschleunigung noch eine Dissoziation seines Focus zur Folge hat, da er jetzt wirklich an allen Fronten kämpft:

Offen sein, dein Image verbessern, zeig dich nicht mehr allein [...]. Die Lokale häufiger wechseln [...]. Nachts volles Programm, Hände schütteln [...]. Mit Piel laxes Gemurmel zu zweit [...]. Sich Freunde machen unter den Jungs vom Lokalen [...] auf Ausgleich mit Hänfling bedacht [...]. Lautner anrufen, gute Stimmung vermitteln [...]. Jeden zweiten Tag ein Telephonat mit der Chefredaktion [...]. (A, 247-9)

Die Bedeutung, die Geschwindigkeit für das Geschehen erhält, macht *Agenten* zum Roman einer fortschreitenden Akzeleration. Diese stetige Zunahme von Geschwindigkeit, die sich in Meynards gesteigertem Arbeitstempo äußert, hat ihren Preis in einem fortschreitenden Verlust der Kontrolle. Auf Meynards Frage, ob ihm die Arbeit noch Spaß mache, antwortet Männie:

"Ich weiß nicht, manchmal denk ich, ich schaff's nicht mehr lange."

"Und...woran liegt's?"

"Das Tempo ist zu überreizt. Ich hab nie das Gefühl, ich steh auch mal draußen."

"Ich auch nicht. Vielleicht brauchen wir Urlaub." (A, 251)

Auf Meynards wachsenden Realitätsverlust wurde bereits hingewiesen. Seine ursprüngliche Idee, der Fixstern im Zeitgeistgewimmel zu werden, "das fremde Partikel in einem quecksilbrigen Strom" (A, 160), geht von einer prinzipiellen Möglichkeit der Einnahme eines Beobachterstandpunktes aus, der bereits von Meynards Formulierung, ein Fremdpartikel *im* Strom zu sein, unterminiert wird und im folgenden, wie seine mentalen Tagesprogramme zeigen, widerlegt wird. Meynard erliegt der "totalen Überflutung". Die "überall spürbare Kontraktion der Zeit" ist nicht nur ein "Kennzeichen

des postmodernen Lebens",⁴² die schnelle Bewegung führt auch zu einer Unfähigkeit des Subjekts, "seine unmittelbare Umgebung durch die Wahrnehmung zu strukturieren und kognitiv seine Position in einer vermeßbaren äußeren Welt durch Wahrnehmung und Erkenntnis zu bestimmen".⁴³ In der stetigen Akzeleration der Eindrücke wird das Subjekt auf bloße Wahrnehmung reduziert, die Erkenntnis bleibt auf der Strecke. Konsequenz läßt Ortheil Meynards sich einmal als "Ich, der Blick, der Beobachter" (A, 160) bezeichnen, eine Bemerkung, in der dieselbe Erkenntnis *und* Fehleinschätzung (was den Beobachter angeht) verborgen ist, wie im obigen Zitat des Partikels im Strom. Der filmische Stil des Romans komplementiert so die Thematik des Distanzverlustes gemäß Walter Benjamins Beschreibung des Films als einem Medium, das aufgrund seiner Unmittelbarkeit und schnellem Bildwechsel die Distanz des Betrachters zum Objekt seiner Betrachtung zerstört.⁴⁴

Das Thema des Verlustes des Überblicks und der Vermeßbarkeit von Erfahrungsterritorien wird durch eine ins Auge fallende Parallele zu *Fermer* aktualisiert. Die Notwendigkeit eines Überblicks zur Konsolidation des Subjekts, das sich selbst als gesellschaftlich bedingt und vermittelt erkennt, war ein zentrales Thema von *Fermer*. Fermers Subjektivität war ein ständiges Bemühen um Distanz zur gesellschaftlichen Anforderung. Gesellschaft drückte sich dort vor allem durch den Druck einer konstanten Nähe aus, zum Beispiel im schulischen und militärischen Drill und den städtischen Bilderwelten. Fermer fand erst zu einer Möglichkeit des Selbstausdrucks, als er seine eigene Situation als gesellschaftlich vermittelt zu erkennen in der Lage war, eine Erkenntnisleistung, die Abstand von seinem eigenen Ringen um Subjektivität voraussetzte. Beispielhaft waren die Figuren Lotta und Ferdinand, die beide zu eine

42. David Harvey, "Die Postmoderne und die Verdichtung von Raum und Zeit", in: Kuhlmann, a.a.O., S. 48-78, hier S. 58.

43. Jameson, a.a.O., S. 89.

44. Siehe Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in: Benjamin, *Gesammelte Schriften*, a.a.O., Bd. I, Teil 2, S. 471-508, bes. S. 500ff.

Weltaneignung mittels Zusammensetzen von vorgefundenen Bruchstücken fanden. Der hohe Turm, von dem aus Lotta ihre Bilder zeichnete, drückt die Notwendigkeit einer distanzierten Perspektive, von der aus sich die Bruchstücke erst zu einem Ganzen zusammensetzen lassen, genauso aus, wie die Gestalt des Müllers. Anhand einer Parallele zu Ferdinand, der sich mittels Sammeln von in der Natur vorgefundenen Gegenständen "die Landschaft in seinem Zimmer noch einmal zusammengesetzt" hat (F, 134) exemplifiziert Ortheil in *Agenten* den Verlust dieser Möglichkeit des Welterwerbs in der Postmoderne. Auch Meynards Schwester Sarah sammelt "alles, was sie auftreiben konnte [...]". Allerdings sammelt sie nicht Materialien aus der Natur, sondern "widerlich zerzaustes Zeug von der Straße, das sie in Einweckgläsern aufbewahrte" (A, 9). Später geht sie nach Mainz, um Biologie und Philosophie zu studieren, Fächer, die mittels Erstellen von Systemen die Natur und die Welt auszudeuten beabsichtigen. Sarah zeichnet sich durch eine überdurchschnittliche Intelligenz aus, und durch die Fähigkeit, augenscheinlich Wissen im Kopf katalogisieren zu können. Sie ist

vernarrt in jedes Detail, mit einer Auffassungsgabe, die grenzenlos schien. [...] sie saugte das Wissen auf, als brauche sie nur einen einzigen Blick auf etwas zu werfen, und sie hatte für alles anscheinend gleich einen Ort, wo es verwahrt oder bereitgehalten wurde für neue Verbindungen. (A, 227)

Allerdings erschließt diese Detailfreude, im Gegensatz zu *Fermer*, kein Ganzes mehr. Sie, die "ihr Ziel klar vor Augen" hat, verliert dieses in kürzester Zeit, sobald sie in Wiesbaden mit Meynard zusammenwohnt. Ihrem Studienobjekt nähert sie sich distanziert, sie benötigt zum Arbeiten einen "*sterilen* Platz, ähnlich dem in einem Büro. Ihr Studium war ganz fern von allem Privaten, [...] der Stoff war ein einziger massiver Fels und die Arbeit ein langsames forschendes Eindringen in seine Struktur." (A, 259-60). Anhand von Sarah, die "schon zu Hause in den letzten Jahren verborgen gelebt" hatte (A, 306), stellt Ortheil nicht nur die Unmöglichkeit dar, sich wissenschaftlich ein

vollständiges Weltbild aneignen zu können, sondern auch die Nichtintegrierbarkeit des Gelernten in eine lebbare Gegenwart. Sarah, die auf ihre Weise der allgemeinen Akzeleration unterliegt, indem sie "das Pensum eines einzigen Studienjahres in weniger als drei Monaten bewältigt" (A, 311), zeigt schon bald Anzeichen von Überspannung und Persönlichkeitszerfall, dergestalt, daß sie sich physisch ihrem Lernverhalten angleicht: "Ihr Aussehen hatte sich merklich verändert. Sie erschien knochig, alterslos, ein beinahe *steril* gewordener Körper, der alle Reize abzuwehren schien." (A, 303 meine Hervorhebung) Diese Persönlichkeitszerfall äußert sich in fortgeschrittenem Stadium in beginnender paranoider Schizophrenie. Sie gibt Meynard gegenüber an, sie "benutze seit einiger Zeit versteckte Materialien, zum Beispiel Kontaktlinsen". (A, 304) Auf die symbolische Bedeutung der *Kontaktlinsen*, in bezug auf die Thematisierung des Sehens und der Distanz muß nicht extra hingewiesen werden. Sie bezichtigt ihren Dozenten als "*Lakai der großen Verschwörung um uns herum*" (314), und Lautners Spione tun ein Weiteres, um sie in ihrem beginnenden Wahn zu bestärken. Als der Verlust ihrer Kontaktlinsen schließlich zu einem Zusammenbruch führt, findet Meynard sie in akuter Auflösung vor: "Sarah saß zitternd in der Küche. Sie hatte das Fenster weit aufgesperrt und sämtliche Heizkörper angestellt. Sie trug noch ein Nachthemd, ihre Arme waren an den Unterseiten blutig gekratzt." (A, 315-16) Unter ihrem Bett findet Meynard "Einweckgläser, eine nicht mehr zu übersehende Zahl, bis oben angefüllt mit Zeug von der Straße, Dreck, Blätter, loses Geröll. Auch diese Gläser waren exakt mit bunten Zeichen beschriftet, mit Angaben von Fundort, Datum und Wetter". (A, 316-7) Der Arzt, der Sarah untersucht, "erklärt, das *paranoide Konzept* sei noch nicht ganz zur Entfaltung gekommen". (A, 318)

Damit zeigt Sarah ein ähnliches Krankheitsbild wie Johannes in *Schwerenöter*, der seinem paranoid-schizophrenen Konzept ein ganzes Erzählsystem widmet. Fredric Jameson bezeichnet die Schizophrenie als paradigmatische Erfahrung der Postmoderne.

Damit ist weniger eine klinische Diagnose gemeint als die Beschreibung einer Erfahrung, die auf dem Zerreißen der Signifikantenkette beruht, was die "aktive zeitliche Verkettung" von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die Voraussetzung für die Schaffung einer Ich-Identität ist, unmöglich macht:

Der Zusammenbruch der Zeitlichkeit setzt mit einem Mal die Gegenwart von all den Aktivitäten und Intentionen frei, die sie festlegen und als praktischen Handlungsraum bestimmbar machen würden. Derart vereinzelt, überwältigt die Gegenwart das Subjekt plötzlich mit unvorstellbarer Vitalität.⁴⁵

Liebe in Zeiten der Postmoderne

Der Verlust von Distanz, den Meynard und andere erfahren hat eine direkte Auswirkung auf die persönlichen Beziehungen, die im Roman dargestellt werden. Es gibt in *Agenten* hauptsächlich zwei Formen von Sprachverhalten: schnelle, aggressive Dialoge und lange, sich über mehrere Seiten hinziehende Monologe. Beides ist ein Indikator für die emotionale Isolation der Romanfiguren, die ihre Gefühlswelten nicht kommunizieren können. Nachdem Meynard zum ersten Mal mit seiner späteren Freundin Doris nachts in einem öffentlichen Schwimmbad koitiert hat, entspinnt sich folgender Dialog:

"War das ernst?", fragte sie.

'Wollen wir jetzt darüber *reden*?' (A, 127)

Schon die graphische Anordnung des verbalen Austausches, läßt die einzelnen Äußerungen isoliert dastehen. Die Kommunikationsnot und -unfähigkeit offenbart sich, bei aller sonstigen Wortgewandtheit Meynards, als Doris ihm ausführlich ihre harte

45. Jameson, a.a.O., S. 72.

Lebensgeschichte erzählt und Meynard sich an ihr allererstes Treffen erinnert, wo er sich auf seine typisch sarkastische Weise über ihr Fachhochschulstudium lustig gemacht hat: "Ich wollte etwas sagen, doch ich hatte nur naheliegende, offensichtlich zu Reparaturen dienende Worte im Kopf, die am Ende noch größeren Schaden anrichten würden."

(A, 118) Ein größerer Gegensatz als das schweigende Verstehen zwischen Fermer und Marianne und der verbalen Diarrhoe in *Agenten*, die doch kein Verstehen ermöglicht, läßt sich schwer denken.

Obwohl die Personen in *Agenten* pausenlos miteinander reden, kommunizieren sie nicht miteinander. Dies wird vor allem am hohen Anteil von Sprachmüll und Fertigvokabular sichtbar, das das gesamte Romanpersonal benutzt. Der Kursivdruck von Vokabeln wie *Beziehungen*, *Liebe*, und ähnlichem im Verein mit Szene-Slang und medienaufbereiteten Stichwörtern wie *globales Dorf* macht deutlich, wie sehr das Romanpersonal seine Kommunikation mit sinnentleerten Sprachhülsen bestreitet. Dabei steht Meynards sprachliche Stilsicherheit und Sensitivität, was leeren Jargon angeht, in merkwürdigem Kontrast zu seinen eigenen kommunikativen Fähigkeiten.

Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß die Dialoge in *Agenten* sich hauptsächlich durch Ironie auszeichnen. Ironie ist jedoch vornehmlich ein Zeichen von Distanz. Der Verlust von Distanz führt also im zwischenmenschlichen Bereich dazu, daß die sich zu nahe kommenden Subjekte versuchen, diese mittels Ironie und Aggression wiederherzustellen. Zudem verrät diese Ironie und Aggressivität, die sich besonders auf Gefühlswelten bezieht, eine Entfremdung von den eigenen emotionellen Wirklichkeiten, die in der täglichen Geschwindigkeit untergehen. Meynard muß erleben, daß die hektische tägliche Geschäftigkeit nur eine Isolation überdeckt, die nachts, wenn er allein ist, unverdeckt hervorbricht: "Nachts war ich nun allein und dies war die einschneidendste von allen Veränderungen. [...] Ich hatte nicht damit gerechnet, daß ich

mich so schwer tun würde, allein einzuschlafen." (A, 87-8). Er kommt "nicht zur Ruhe" und die Bewegung des Tages pflanzen sich in ihm fort; er fühlt sich entwurzelt: "[...] es war mein altes Bett, aber ich hatte es aus seiner Verankerung gerissen, und nun drehte es sich im Kreis." In dieser Situation beruhigt er sich mit Erinnerungen an die Landschaft, aus der er fortgezogen ist: "[...] die beinahe wohltuenden Bilder von der beschränkten Einsamkeit in den schmalen Tälern des Hunsrücks [...] es war das Bild all dessen, was ich mit einem Mal verloren hatte, ein Urbild dieser lange verfluchten Landschaft [...]" (A, 89) Dies ist weniger eine Gegenüberstellung des "gesunden" Landlebens und des "beschädigten" Stadtlebens, als daß sich an Meynards Nostalgie eine Sehnsucht nach der verschwundenen Wirklichkeit und Echtheit abzeichnet: "[...] the death of the social, the loss of the real, leads to a nostalgia for the real: a fascination with and a desperate search for real people, real values [...]"⁴⁶ Meynards Sehnsucht steht in einem krassen Mißverhältnis zu den vorher beschriebenen Lebens- und Familienverhältnissen in der Kleinstadt, weswegen er diese Sehnsucht ja auch in idealisierten Landschaftsbildern und idyllisierten Miniaturen ausdrückt : "[...] es war das Bild des Gemüseladens, zu dem der geduldig humpelnde Mann gehörte, [...] der nicht aufschaute, wenn man ihn grüßte, [...] ein verschwimmendes Stilleben [...]" (A, 89)

Ein ähnliches Verhältnis zwischen dem Verlust von "Echtheit" und der Sehnsucht danach zeichnet sich in Meynards Frauenbeziehungen ab. Seine erste Beziehung mit Doris gleicht einem sachlichen Vertrag zwischen Parteien, Leidenschaft taucht darin nicht auf. Doris will "ein klares Agreement, ich hab eine Menge erlebt, doch das geht dich nichts an. [...] Ich will einen guten Kontakt, direkt, klar und offen". (A, 128) Die Beziehung gestaltet sich denn auch ohne die Komplikationen, die emotionale Zweierbeziehungen normalerweise mit sich bringen: "Die Zeit mit Doris war gut, nach allem Erlebten lauter ruhige Tage [...]. Auch der Sex hatte seine sachliche Seite [...]. Von

46. Featherstone, a.a.O., S. 85.

Liebe war nicht die Rede, [...]"(A, 132) Dies ist jedoch auf Dauer nicht ausreichend, da sich diese Form von sachlicher Romanze offenbar nur mit der Aufregung stetigen Partnerwechsels verbinden läßt: "Andererseits mußte ich zugeben, daß das Leben mit Doris einförmig geworden war, ein Zusammenleben ohne den Stachel heftiger Verlockung." (A, 188)

So ist es auch nicht verwunderlich, wenn Meynard, der sich insgeheim nach einer "echten" Beziehung sehnt, bei seinem ersten privaten Treffen mit Linda dieser zu schnell zu sehr auf den Leib rückt: "Nicht so, nicht dieses Konversationsgeplänkel! [...] Das große, altmodische Wort muß heraus: *Liebe!*" (A, 199) Er trinkt zuviel und verliert die Kontrolle über seine Sehnsüchte; aus dem Wortgefecht über Beziehungsformen wird ein gestammeltes Geständnis seiner beginnenden Fixierung auf Linda, von der er sich insgeheim Erlösung aus seiner Situation ersehnt. Nur schießt er, wie auch Lautner, in seiner entfesselten Sehnsucht übers Ziel hinaus. Er läßt seinem Verhältnis zu Linda, die immer mehr zum *Objekt* seiner Begierde wird, keine Zeit, sich zu entwickeln, was Linda ihm während des *showdown* vorhält: "Ihr bestürmt mich wie alle die anderen, ihr könnt nicht Distanz halten." (A, 291) Die Alternative zum gescheiterten Versuch, die Sehnsucht nach Intimität zu verwirklichen, ist der Rückfall auf eine Kette von verpflichtungslosen "Freundschaften":

[...] meistens begleitete mich jetzt eine der Freundinnen, eine der vielen, die sich mir angeschlossen hatten [...] die meisten wünschten sich nur eine amüsante Begleitung, ganz so wie ich. Alle Kontakte waren geprägt von dem Vorsatz, *frei* zu bleiben, Freiheit stand unter den Werten ganz oben [...]. (A, 252-3)

Die Erfahrung der Distanzlosigkeit erzeugt also gerade jene Isolation, von der das sprachliche Gebaren der Figuren zeugt und die Unfähigkeit, diese zu überwinden.

"Niemand redet zu uns, es sei denn wir selbst"⁴⁷

Andrea Lisa Adelung hat in ihrer Dissertation über "Zeit-Rebellen" der achtziger Jahre *Agenten* ein ausführliches Kapitel gewidmet und den Roman hauptsächlich unter dem Thema Akzeleration analysiert. Besonders hat sie auf die Bedeutung von Fließ-Metaphern hingewiesen, die den ganzen Roman durchziehen und das fortschreitende Mitgerissenwerden Meynards illustrieren.⁴⁸ Sie vertritt die These, daß Ortheil durch die Erfahrung seines Protagonisten Meynard die Beschleunigung in der zeitgenössischen Gesellschaft kritisiert und ihr im Lebenstempo der Kreisstadt im ersten Teil des Romans und Meynards Erinnerungen an die Landschaft seiner Kindheit ein "natürlicheres" Lebenstempo entgegenhält. Darüberhinaus sieht sie in Meynards enttäuschter Ablehnung der Yuppie-Gesellschaft am Ende des Romans ein positives Zeichen dafür, daß Meynard, der seine ganze Karriere hindurch von anderen wie ein Bauer im Schachspiel eingesetzt wurde, nun sein Leben selbst in die Hand nimmt und zu einer erfüllteren Kommunikation findet. Anzeichen dafür ist ihr Sarahs Zusammenbruch, der Meynard wieder mit seiner Schwester zusammenführt: "[...] sie erzählte plötzlich Geschichten von früher. [...] Ich hörte ihr zu, nie waren wir uns so nahe gewesen, mit einem Mal waren diese Geschichten *Geschichten zu zweit*, und ich hielt meine Schwester, die zu mir gefunden hatte, nach all diesen Jahren." (A, 318). Des weiteren interpretiert sie Ortheils Referenz zu Fontanes Ballade "John Maynard" dergestalt, daß Meynard im Gegensatz zu seinem Namensvetter das Schiff verläßt, "bevor es die Flammen verschlingen" und sich nun daran macht, seine Autobiographie zu schreiben.⁴⁹ Es gibt jedoch keinen Grund für diese positive Sichtweise. Nicht nur, daß das Schiff, das Meynard verläßt, nicht in Brand steht, seine eigene Situation stimmt eher mit der von Fontanes Steuermann überein. Meynard, der der

47. Schulze, a.a.O., S. 79.

48. Siehe Andrea Lisa Adelung, *A Decade of "Time Rebels". Tempo and Temporality in the German Literature of the 1980's*, unveröffentlichte Dissertation, Washington University, St.Louis, UMI Dissertation Services, Michigan, 1993, S. 96ff.

49. Ebd., S. 140.

Zeitgeiststeuermann Wiesbadens sein wollte, ist der einzige, der im Laufe des Romans untergeht, während alle anderen das rettende Ufer ihrer Karriere erreichen. Auch gibt es, außer Meynards im Laufe des Romans mehrfach geäußerten schriftstellerischen Ambitionen (die sich jedoch immer auf journalistisches, d.h. öffentliches Schreiben beziehen) keine Anzeichen dafür, daß er nun seine Autobiographie schreiben wird. Im Unterschied zu *Hecke*, *Schwerenöter* und *Abschied von den Kriegsteilnehmern* wird in *Agenten* der Akt des Schreibens und das Verfassen der Erzählung als Text nicht thematisiert. Auch mit Meynards Kommunikation ist es nicht weit her. Der vorletzte Abschnitt des Buches, in dem er seine Stelle aufgibt, beginnt: "Ich war nun viel allein, von den guten Freunden war mir nur Männie geblieben." (A, 318) Nachdem er seine Stelle aufgegeben hat, schaut er wenig hoffnungsvoll in die Zukunft: "In Zukunft würde ich zu den Nachzüglern gehören, weitab vom Rennen." (A, 324) Zwar bedeutet dies eine erhebliche Verlangsamung, doch nicht den Eintritt in ein neues soziales Gefüge, gehört er doch zu den Nachzüglern, über die er zuvor so herablassend geurteilt hat. Alles deutet darauf hin, daß Meynard in Zukunft ein isoliertes Dasein in Wiesbaden führen wird: "Ich würde die Stadt nicht verlassen [...]. Ich würde gehen und schauen, nicht mehr, für lange Zeit nicht mehr als nur dies." (A, 324) Selbst, wenn man die Erzählung als Meynards Autobiographie versteht, so gibt es am Beginn des Romans ein deutliches Zeichen, wem sie gilt: "Ich sprach leise mit mir, es war eine halbherzige Sprache, und es klang wie zur Probe." (A, 6) Die Gruppe von Nachzüglern, in der Meynard sich am Beginn des Romans befindet, zeichnet sich trotz des wiederholt auftauchenden Plurals "uns" nicht durch ein kommunikatives Gefüge aus: "Meist redete einer zuviel, und die anderen blickten die Straße entlang [...]. Manchmal machte sich einer auf, um eine Runde zu drehen, doch wir schauten ihm nicht hinterdrein [...]." (A, 5) Damit hat Meynard die Isolation in der Gesellschaft gegen eine außerhalb der Gesellschaft eingetauscht. Sein monologischer Text dient vor allem der Selbstorientierung. Während der Erzähler in *Hecke* und sogar noch Johannes in *Schwerenöter* ganz klar einen Adressaten vor Augen haben, erzählt

Meynard seine Geschichte vor allem für sich selbst. Er hat eine Erfahrung gemacht, und jetzt sucht er die Geschichte seiner Erfahrung. Daß diese nicht unbedingt mit der Geschichte, wie sie andere Beteiligte erzählen würden, übereinstimmen muß, entspricht wiederum einer grundlegenden postmodernen Situation: "In einer ungegliederten Umgebung bleibt das Ego einziger Bezugspunkt."⁵⁰

Die Interpretationsbedürftigkeit der erlebten Realität äußert sich vor allem am unaufhörlichen Urteilsgehebe des Romanpersonals und besonders des Erzählers Meynard, der so zu einer Bewertungsinstanz aufgebaut wird. Die prinzipielle Entschlüsselungsbedürftigkeit der dem Subjekt entgentretenden, von ihm nicht mehr als solche erfahrenen, Realität, bei gleichzeitiger Erschwernis der Entschlüsselungsmöglichkeit, drückt sich nicht nur in der erzählten Unmittelbarkeit des Ich-Erzählers aus, sondern mehr noch in der auch retrospektiv beibehaltenen analytischen Erzählhaltung. Der Verlust moralischer Eindeutigkeit erweist sich am Ende, wo Meynard Blok im Namen ihrer Freundschaft vorwirft, ihn nicht über sein Verhältnis mit Linda informiert zu haben. Blok antwortet: "Erstens, du hast mich nie danach gefragt, zweitens, du hättest es in einer deiner durchfuselten Nächte verplaudert, drittens, es ging niemanden hier etwas an." (A, 296) Es ist irrelevant, ob Blok mit seiner Befürchtung hinsichtlich Meynards Geschwätzigkeit recht hat, worauf es hier ankommt ist, daß die Umstände, unter denen er seine Bar aufgebaut hat, im Zusammenhang mit seiner Beziehung zu Linda äußerste Diskretion auch gegenüber seinem engsten Freund verlangten, da dieser augenscheinlich eng mit der "Gegenseite" (Lautner) verbunden war. Blok eröffnet Meynard, daß er den Streß der vergangenen Monate mit Kokain kompensiert hatte, eine Tatsache, die ihn fast seine Lokalkonzession gekostet hätte, und die er Meynard wegen seiner Medienposition vorenthalten hatte. In der abschließenden Konfrontation zwischen Meynard und Blok werden verschiedene Dinge klar. Zum einen, daß Meynards

50. Andreas Kuhlmann, Einleitung, a.a.O., S. 14.

Kategorien von Freundschaft mit der gesellschaftlichen Realität nicht kompatibel sind, da der isolierte Kampf um ökonomische Pfründe, im Verein mit einer völlig öffentlichen, auf dem Image basierenden Existenz dem Vertrauen zwischen Personen das Wasser abgräbt. Zum anderen, daß Meynards Vorstellungen von Loyalität in seiner Position völlig unangebracht sind, da seine öffentliche Existenz als Journalist, wie auch sein Selbstbild als "Spion", als den ihn Lautner zu Beginn adressiert hat, Distanz zu den Gegebenheiten erfordert, was ihn prinzipiell nicht zu einer Vertrauensperson macht, ungeachtet der Tatsache, daß er diese Distanz gar nicht besitzt. Was drittens zeigt, daß Meynard, bei aller Beobachtungsgabe, die er sich zugutehält, im Falle Blok nicht richtig hingeschaut hat, Blok hingegen Meynard und die Situation besser eingeschätzt hat.

Der Leser sieht sich am Ende mit dem unauflöslichen moralischen Widerspruch konfrontiert, daß sowohl Meynard als auch Blok "Recht" haben, was ihre Beurteilung der Situation angeht. Dieser Widerspruch resultiert aus Ortheils erzählerischem Kunstgriff, den Ich-Erzähler Meynard über den ganzen Roman zu einer Identifikationsfigur aufzubauen, um ihn dann nach und nach sich als teilweise unverlässlichen Erzähler entblößen zu lassen. Meynards Ironie und Sicherheit im Urteil, die den ganzen Roman bestimmen, erweisen sich vom Ende her als fragwürdig, da dieses seine Fehlinterpretation großer Teile des von ihm erzählten Geschehens entlarvt. Die doppelte analytische Brechung, das heißt, daß wir Meynards thematisierter Wiedererzählung des Geschehens beiwohnen, hat zur Folge, daß sich auch am Schluß kein geschlossenes Bild ergibt, da Meynard in Bezug auf seine eigene Person wenig Erkenntniszugewinn zu haben scheint und so seine moralische Bewertung des Gesamtgeschehens zwiespältig bleibt.

Meynards moralische Entrüstung "Wären wir wirklich Freunde gewesen, hätte es dieser Dinge niemals bedurft. [...] Nirgendwo Klarheit, nur laufend Rankünen!" (A, 302), so berechtigt sie auf ethischer Ebene sein mag, steht auf einem wackeligen Boden, da er

seine eigene Verwicklung in die Geschichte nicht miteinbezieht und so die Vermittlung von gesellschaftlichem Leben und Moral mißachtet, quasi ein Absolutes einklagt, wo es nur ein Relatives gibt. Seine Enttäuschung und die daraus resultierende Reaktion: "Wie ich es satt habe, wie ich davon möchte, endlich davon" spiegelt denn auch sein Unvermögen, diese Vermittlung, sowie seinen eigenen Anteil an der Verwicklung zu erkennen und anzuerkennen. Meynards eigenes Verhalten ist keineswegs über jeden Zweifel erhaben, da er auf Bloks Bareröffnung vor allen Leuten und unter den Augen seiner Freundin Doris mit Linda geflirtet und sie geküßt hat. Die Flucht aus dem Gewirr und die Ablehnung, Bloks Verhalten verstehen zu wollen ("Ich werde nichts mehr verstehen [...]. Ich will überhaupt nichts mehr damit zu tun haben [...]" A, 301) sind ein verzweifelter Bemühen, die Distanz wiederherzustellen, die ihm im Laufe der Geschichte verlorengegangen ist. Ironischerweise beinhaltet dies ebenfalls eine Weigerung, seinen eigenen Anteil an der Geschichte einzugestehen.

Der Roman als Ganzes enthält sich also einer eindeutigen Stellungnahme und entläßt den Leser mit einem Eindruck von unauflöslicher Heterogenität. Die Ironie von *Agenten* liegt nicht zuletzt darin, daß Meynard, der aus Gründen seiner Arbeit die größte Distanz zum Geschehen haben sollte, ebendiese verliert, gerade weil er sich in bestimmter Weise aus dem Streit um ökonomische Positionen heraushalten will. Es ist gerade seine selbststilisierte Rolle als Spion, die ihn seine Karriere kostet, da sie nicht nur auf keiner Basis steht, da er als einziger kein bestimmtes Ziel verfolgt, sondern bereits auf seiner Unentschiedenheit in bezug auf eine Karriere fußt. Am Beispiel Meynard zeigt sich, daß die *condition postmoderne* detektivisches Verhalten ebenso erfordert, wie sie das Zustandekommen einer gelungenen Detektion unmöglich macht.

Ortheils Bestreben, "innere Geschichte" zu schreiben, führt ihn dazu, die postmoderne Erfahrung anhand seines Ich-Erzählers distanzlos, also unmittelbar abzubilden. Das hat

des weiteren zur Folge, daß der Text als Gesamtes schlußendlich keine Homogenität aufweist, also die Heterogenität der Postmoderne als Erfahrung des Romans bestehenbleibt.

Der Verlust der Utopien

Meynard ist der vorläufig letzte einer Reihe von Erzählern, die, angefangen beim Müller in *Fermer*, am Rande des gesellschaftlichen Geschehens mittels Erzählen zu ihrer Geschichte finden. Dabei zeichnet sich ein fortschreitender Verlust der geschichtlichen und gesellschaftlichen Vermittlung dieser Lebenserfahrung ab. Während der Müller in *Fermer* noch Landesgeschichte schreibt, und auch Fermer zu einer Einsicht der gesellschaftlichen und historischen Bedingtheit seines Zustandes findet und der Sohn in *Hecke* sich die geschichtlichen Erfahrungen seiner Mutter zu eigen macht und so auch zu einer geschichtlich vermittelten Geschichte kommt, dekonstruiert *Schwerenöter* diesen Ansatz und entlarvt den Versuch, Lebensgeschichte über Landesgeschichte zu verstehen, als persönliche Fiktion. In *Agenten* ist die Vergangenheit komplett abwesend, es ist der einzige Roman Ortheils, der die offene und verborgene Gegenwart des nationalsozialistischen Erbes nicht thematisiert und in dem die Gegenwart alle anderen Zeitebenen beherrscht. Dies steht im Einklang mit dem vielbeschworenen Geschichtsverlust in der Postmoderne. Geschichte wird in *Agenten* zu einem Pastiche aus Rokkokofassaden und Antiquitätenläden.⁵¹ Des weiteren ist die Zeitromanqualität von *Agenten* vor allem auf der Autorenebene zu finden, da der Erzähler Meynard, wie schon

51. Jameson, a.a.O., S. 63: "Die im Pastiche-Begriff gefaßte permanente Imitation bezeugt die historisch neuartige Konsumgier auf eine Welt, die aus nichts als Abbildern ihrer selbst besteht und versessen ist auf Pseudoereignisse und Spektakel."

bemerkt, sich wesentlicher Teile der gesellschaftlichen Bedingtheit seiner Erfahrungen nicht bewußt ist.

Agenten ist die vorläufig letzte Station in einem fortschreitenden Utopieverlust, der sich in Ortheils Romanen abzeichnet. Die Unmöglichkeit, die angestrebte Utopie einer erfüllten Ich-Identität gesellschaftlich zu verwirklichen, führt dazu, daß die Ortheilschen Protagonisten sich immer mehr an den Rand der Gesellschaft zurückziehen und das Erzählen an sich, durch das die Erzähler sich ihrer eigenen Geschichte bemächtigen, utopischen, das heißt Ich-stiftenden Charakter bekommt. Das Scheitern der am Schluß von *Fermer* aufblitzenden Utopie einer genußvoll-ästhetischen Kleinstgesellschaft wird in *Agenten* durch verschiedene Parallelen thematisiert. *Fermer* schließt mit einem kulinarischen Mahl im Freundeskreis, das mit Austern beginnt, einer Speise, die erotisch-hedonistische Konnotationen hat. Allerdings steht das Mahl in *Fermer* im Kontext eines spontanen genießerischen Zusammenschlusses, einer sozialen Geselligkeitsutopie, die Ortheil auch am Schluß seines Aufsatzes "Suchbewegungen der Literatur" aufleuchten ließ.⁵² Auch in *Agenten* werden an einer charakteristischen Stelle Austern verzehrt. Eines Tages beginnt Meynard sich schon nachmittags zu betrinken und steigert sich immer mehr in einen Genußrausch: "Weiter, jetzt vielleicht einen *Prosecco*? [...] *Austern*! Jetzt nichts als Austern. [...] Den Tag über hatte ich nichts gegessen, so war es richtig, geringe Mengen mit narkotisierender Wirkung." (A, 191) Diese Stelle folgt direkt auf Meynards Beobachtung, daß er den Überblick über seinen Job verliert und wird gefolgt von Meynards mißratenem Treffen mit Linda. Charakteristisch ist nicht nur, daß Meynards Kleinorgie unter dem Zeichen des isolierten Genusses steht, sondern vor allem das Rauschhafte, Maßlose der Aktion, wie überhaupt in *Agenten* eine ganze Menge Alkohol konsumiert wird. Dem Genuß ist jede utopische und soziale Dimension abhanden gekommen, was zählt ist die individuelle Erlebnisintensität und die Betäubung.

52. Siehe S. 47/57-62 dieser Arbeit.

Bei aller Leichtigkeit und Unterhaltsamkeit ist *Agenten* Ortheils pessimistischster Roman, da selbst dem Erzählen keine kommunikative Funktion mehr zukommt. Sämtliche Utopiepotentiale enden in der Selbstkonstitution des Ich im monologischen, kreisförmigen Nacherzählen des Erlebten. Im Gegensatz zu *Schwerenöter*, wo die Bedrohung des Geschichtsverlustes in einen soghaften Erzählmodus mündete, ist *Agenten* getragen von den die Akzeleration immer wieder durchbrechenden Passagen langsamer Beobachtung. Orteil hat in seinem Essay "Der lange Abschied vom Flaneur" diesem den Passanten gegenübergestellt. Der Passant ist das postmoderne Subjekt, das in der ständigen Bewegung um ihn herum seine Konturen verliert, einer "dem nichts mehr zustößt, auffällt, einer, dem nichts mehr begegnet oder geschieht". (Schau, 214) Der Akzeleration steht er positiv und affirmativ gegenüber: "Wesentlich für den Passanten ist, daß er vorankommen will; er will weiter, fort, an einen anderen Ort, irgendwohin." So erfährt er auch die Dissoziation seiner Subjektivität als positiv: "Er will sich verteilen, sich ausstreuen, zum Teil der Szenerie werden." Anders der Flaneur, der zu den Dingen Abstand halten will, da er in ihrem Anblick sich selbst erfahren will. Der Flaneur, der "die Dinge durch seinen Blick zum Stillstand bringt", will "die Gegenwart beleben, durch den fest eingenommenen Platz und die Stellung, die er den Dingen zu geben weiß". (Schau, 215) Während für den Passanten die Geschichte der Stadt nicht erfahrbar ist, prägt sich dem Flaneur ein, "wie die Stadt sich ausgedehnt hat; in ihren Straßen liest er den Film ihrer Geschichte". (Schau, 216) Der ein Jahr vor der Arbeit an *Agenten* veröffentlichte Aufsatz ist eindeutig eine Vorarbeit zum Roman, in dem sich die Gegenüberstellung Passant-Flaneur am Gegensatz von Handlungs- und Erzählebene wiederfindet. Während Meynards Erlebnisse in Wiesbaden immer mehr von einer Passantenexistenz zeugen, ist seine Erzählhaltung, die diese Erlebnisse reflektiert, eindeutig eine Bemühung um die Perspektive des Flaneurs. Darauf deutet nicht nur der schroffe Gegensatz zwischen den schnellen Dialogen und den langsameren Erzählpassagen hin, sondern auch Meynards abschließende Bemerkung, daß er "gehen

und schauen" würde. Meynards Erzählen konstituiert also retrospektiv den Blick, der ihm im Laufe der Aktion abhandengekommen ist. Damit bemüht sich Meynard explizit um eine moderne Perspektive, wie er auch, genau wie alle anderen Erzähler Ortheils, an einer "großen Erzählung" arbeitet, die selbst in den Momenten, wo sie persönliche Geschichte ist, noch Gesellschaftsgeschichte transportiert.⁵³ Ungleich anderer postmoderner Erzählungen, die die Dissoziation des Subjektes zelebrieren, bemühen sich Ortheils Protagonisten, dieses mit aller (Erzähl)gewalt zusammenzuhalten. Der Preis, den sie für die Selbstkonstitution im Erzählen bezahlen, ist die gesellschaftliche Isolation.

In demselben Aufsatz findet sich auch eine Bemerkung, die auf Ortheils nächsten Roman hindeutet. Ortheil zitiert dort aus Heinrich Bölls *Frankfurter Vorlesungen*, der angelegentlich der Nachkriegsliteratur bemerkte, es gäbe in ihr "kaum Schilderungen von Seßhaftigkeit, kaum ein Buch, [...] in dem Nachbarschaft und Heimat 'als vorausgesetzt' gelten konnten": "Es entsteht der Eindruck eines Volkes auf der Flucht, Flucht aus dem Osten, Flucht in den Westen." (Schau, 226) Diese Bemerkung Bölls, hinter der sich die Vorstellung der Kriegserfahrung als einer Heimatvertreibung gesamtgesellschaftlichen Ausmaßes verbirgt, nimmt *Abschied von den Kriegsteilnehmern* zum Ausgangspunkt.

53. Vgl Lyotard, a.a.O., S. 52ff.

Deutschland war einmal voller Kriegsinvaliden.
Jetzt ist Deutschland voller Nachkriegsinvaliden.
Eine Generation später müssen wir mit den
altgewordenen Nachkriegsjugendlichen fertigwerden,
mit ihrer Fixiertheit aufs 3.Reich!

Bodo Morshäuser

Kapitel 5:

Ein Geodät im wilden Westen - *Abschied von den Kriegsteilnehmern*¹

An Ortheils Romanen, ihrer Themenvielfalt, Gestaltung und Ambition, sowie aus seiner Essayistik über die zeitgenössische deutsche Literatur und den gesellschaftlichen Zeitgeist wird deutlich, daß sich hier jemand anschickt, post-Böll und Grass sozusagen, sich in die vorderste Riege der repräsentativen deutschen Schriftsteller hineinzuschreiben. Der Rezensent des *Kölner Stadt-Anzeiger* bespöttelte denn auch das Erscheinen von *Agenten* damit, daß wir wohl in Kürze den Ortheilschen Roman zur "Geschichtsspekulation der Jahrtausendwende" zu erwarten hätten.²

Nun ist Ortheils bisher letzter Roman *Abschied von den Kriegsteilnehmern*, erschienen 1992, zwar nicht der Roman zur Jahrtausendwende, doch nichts weniger als der Roman zum Ende der Nachkriegsepoche.³ Das Buch verbindet den Tod des Vaters eines schriftstellernden Ich-Erzählers und sein Schreiben darüber mit den Ereignissen in Deutschland im Sommer 1989. Mit *Abschied von den Kriegsteilnehmern* greift Ortheil zum zweiten Mal das Thema der von der Kriegsteilnehmergeneration an ihre Nachkommen weitergereichten Traumata auf. Wie *Hecke* ist auch *Abschied von den Kriegsteilnehmern* sowohl von Ortheils autobiographischem Hintergrund her zu lesen, als auch in Beziehung zu setzen zur "Elternliteratur", die sich im Verlauf der siebziger

-
1. Eine Kurzfassung dieses Kapitels ist abgedruckt in Osman Durrani, Colin Good, Kevin Hilliard (Hrsg.), *The New Germany. Literature and Society after Unification*, Sheffield, 1995, S. 321-336.
 2. Dietrich Leder, "Rund um den Zeitgeist", *Kölner Stadt-Anzeiger*, 24.11.1989.
 3. Hanns-Josef Ortheil, *Abschied von den Kriegsteilnehmern*, Roman, München, 1992, Zitate wie folgt: (AK, Seitenzahl).

Jahre zu einem die westdeutsche Literaturszene beherrschenden Phänomen ausbildete, das bis in die frühen Achtziger hineinreichte.⁴ *Abschied von den Kriegsteilnehmern* kombiniert den Tod des Vaters und seine Bewältigung kausal mit einem zeitgeschichtlichen Ereignis, dem Ende der DDR. Ortheils Fazit, so scheint es, ist, daß das Ende der DDR mit dem Tod der Kriegsteilnehmergeneration zusammenfällt, was faktisch das Ende der Nachkriegszeit und ihrer Traumen bedeutet, die diese Form der Literatur hauptsächlich hervorgebracht haben.

Ortheil verarbeitet in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* eine Fülle von Motiven, Symbolen, Verweisen und Anspielungen, die den Roman von den meisten anderen Exemplaren der "Väterliteratur" abheben und ihn, trotz des unverhältnismäßig hohen Anteils an autobiographischem Material, zu einem Zeitroman machen, der, gemäß Thomas Manns Definition, das innere Bild der Nachkriegsepoche wiedergeben soll.⁵ *Abschied von den Kriegsteilnehmern* folgt in seinen autobiographischen Motiven der in *Hecke* beschriebenen Familiengeschichte, nur daß hier nicht die Mutter im Mittelpunkt steht, sondern der Vater. Während in *Hecke* Teile dieser Geschichte vom Sohn erst in Erfahrung gebracht werden, dienen sie in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* als Erinnerungshintergrund, vor dem sich der ganze Roman abspielt. Da der autobiographische Komplex wesentlich erweitert wird, werden sich einige Wiederholungen nicht vermeiden lassen. Im folgenden wird zuerst auf den Roman als Einheit eingegangen, später werden dann Parallelen zu Ortheils Lebensgeschichte gezogen, soweit sie aus seinem nichtfiktionalen Schreiben zugänglich ist.

Portrait des Schriftstellers als Sohn

Der Erzähler, der wie in *Hecke* namenlos bleibt, erfährt durch den Tod des Vaters eine tiefe Sinn- und Identitätskrise. Die Ursache dieser Krise liegt darin, daß er sich zeit seines Lebens über seinen Status als Sohn definiert hat. Dies hat seine Ursache in seiner einzigartigen Position innerhalb der

4. Siehe Gehrke, a.a.O., S. 14.

5. Siehe Einleitung, s. 7-9, Fußnote 12.

Familie als "der einzige Sohn". (AK, 9) Einzig bedeutet, der einzig überlebende Sohn, seine vier Vorgänger waren als Folge des Krieges umgekommen, der erste war eine Totgeburt, der zweite wurde in den letzten Kriegstagen von einer Granate in den Kopf getroffen, zwei andere starben kurz nach der Geburt an Herzversagen. Das Bewußtsein, der letzte und einzige Sohn zu sein, stellt den Erzähler unter einen großen Druck. Die toten Brüder "[...] lebten mit ihren abgebrochenen Leben auf mich zu, vielleicht lebten sie ja weiter in mir, tobten sich aus in meinem Leben [...]". (AK, 10) Dies hat einen schwerwiegenden Identitätskonflikt zur Folge: "Ja manchmal glaubte ich, daß sich mein Leben wirklich erübrigte, ich lebte doch nur als eine Art Zeichen des unbändigen Lebenswillens meiner Eltern [...]". (AK, 11) Darüberhinaus wächst er auf im Bewußtsein seiner Wichtigkeit für diese gewaltsam reduzierte Kleinfamilie, die jedoch vor allem in seiner Beziehung zu den Toten besteht: "[...] ich stand lächelnd, gesund und ohne Widerrede bereit, ich gab mir Mühe, sie mit meinen wechselnden Kunststückchen zu erfreuen, aber in all diesen Bemühungen diente ich vor allem dem Andenken meiner Brüder [...]". (AK, 11)

Im Bewußtsein aufgewachsen, daß der Bestand der Familie von seiner Rolle als Sohn abhängt, ist er so sehr mit dieser Rolle verwachsen, daß deren Verlust mit dem Tod seines Vaters ihn an den Rand des Zusammenbruchs führt. Er weigert sich beharrlich, den Tod seines Vaters zu akzeptieren und den normalen Ritualen des Trauerns, wie dem Lesen der Trauerpost und dem Schreiben von Dankesbriefen, nachzugehen. Diese Rituale bezeichnet er als "ohnmächtige Versuche, ihn [den Toten] in irgendeiner beliebigen Vergangenheit dingfest zu machen." (AK, 43) Mit seiner Mutter entspinnt sich ein Konflikt um die symbolische Kontinuität der Generationen. Sie erwartet, daß er sich auf den Platz seines Vaters setzt, was er entsetzt mit der Befürchtung zurückweist "ich selbst wäre ausgelöscht gewesen für alle Zeit." (AK, 47) Dies zeigt, wie sehr er seine ganze Identität aus der Sohnesrolle bezieht. "Da der Tote aber nicht nur in der Vergangenheit, sondern auch in der Zukunft existieren mußte", beschließt der Sohn "dem Toten seinen wahren und einzigen Platz zu verschaffen, und dieser Platz war nicht in diesem Grab, sondern einzig in mir". (AK, 42-3) Diese Rekonstruktion des Vaters ist auch ein Aufbegehren gegen die Herrschaft, die die toten Brüder immer noch über sein Leben ausüben und denen er den toten Vater streitig macht:

Schmarotzer, sagte ich leise, Ihr seid doch Schmarotzer, Ihr nehmt euch alles [...].
Königlich gebietet Ihr über mein Leben [...] und immer bin ich Euer Kasper. Aber nehmt
Euch in acht, [...] noch habt ihr ihn nicht für Euch allein, er lebt noch in mir [...]. (AK, 41)

Der Sohn begibt sich daran, das Leben seines Vaters "möglichst vollständig zu rekonstruieren".
(AK, 49) Zu diesem Zweck vergräbt er sich in des Vaters Hinterlassenschaft, seine Aufzeichnungen,
Fachzeitschriften und sein Arbeitsgerät. Der Vater war Geodät gewesen und hatte den Sohn in die
Geheimnisse seines Berufes eingeweiht, den dieser als Motiv für seine Vaterrekonstruktion nimmt:
"[...] ich werde ein ausgezeichneter Vermesser werden". (AK, 48)

Allerdings stößt er in seiner Arbeit schon bald auf ein Hindernis, denn der Krieg reißt eine Lücke
in die Kontinuität des väterlichen Lebens: "In allen nur denkbaren Lebensaltern konnte ich mir
meinen Vater vorstellen, die Kriegsjahre aber entfernten ihn mit Gewalt von mir, ich konnte mir
meinen Vater nur ganz undeutlich im Krieg vorstellen [...]." (AK, 50) Dies liegt zum einen an den
spärlich vorhandenen Dokumenten aus der Kriegszeit, Briefen "voller nichtssagender Wendungen.
Es wimmelte nur so von herzlichen Grüßen und Küssen [...] von banalen Aufzählungen der
täglichen Essensationen". (AK, 50) Außerdem hatte der Vater als Bauernsohn "einen wahren Kampf
mit der Sprache geführt, [...] komplizierte Gespräche waren ihm ganz zuwider gewesen". (AK, 30)

Diese Lücke im Leben des Vaters ist von zweifacher Bedeutung. Sie teilt das Leben des Vaters in
zwei Abschnitte, ein Vorher und ein Nachher, in dem der Krieg als nichtintegrierbare Trennlinie
wirkt und eine radikale Unterbrechung in der Lebenskontinuität der Elterngeneration darstellt. Die
Briefe des Vaters aus dem Krieg drücken vor allem eine Sehnsucht nach seiner heimatlichen
Umgebung aus. So erscheint der Krieg vor allem als eine unwiderrufliche Heimatvertreibung der
Kriegsteilnehmergeneration, die sich in die nächste Generation fortpflanzt. Weiterhin ist es eine
kommunikative Lücke zwischen der Eltern- und Kindergeneration, da die Kriegsteilnehmer es
versäumt hatten, ihre Erfahrungen den Kindern mitzuteilen, die nichtsdestoweniger die
Kriegsbeschädigungen der Elterngeneration in ihrem eigenen Leben fortsetzen.⁶ Der Sohn, der das
Leben seines Vaters rekonstruieren will, macht dieselbe Erfahrung, die Michael Schneider bei seiner

6. Siehe Michael Schneider, "Väter und Söhne posthum", a.a.O., bes. S. 53ff.

Generation festgestellt hat: "Die meisten Söhne und Töchter meines Jahrgangs wissen über das (politische) Vorleben ihrer Eltern [...], über deren Erlebnisse und Erfahrungen mit dem 'Dritten Reich' kaum mehr als über das Leben der Steinzeitmenschen."⁷

Die enge Vaterbindung des Erzählers entstand vor allem in der Kindheit, in der der Vater den Sohn auf weite Spaziergänge und Reisen mitnahm. Diese Reisen wurden "ausschließlich zu Fuß" unternommen. (AK, 55) Dabei erscheint der Vater auch als Ursprung des Schriftstellerdaseins des Sohnes, denn schon "in der Kindheit hatte ich meinem Vater von unseren Spaziergängen erzählen müssen [...]". (AK, 32) Sein Vater hatte sich diese Erzählungen zu eigen gemacht und "mich angehalten, die Erzählungen oder Berichte aufzuschreiben". (AK, 33) Über das Schreiben läßt sich denn auch so etwas wie Kontinuität und Identität herstellen. Der Sohn ist der Überzeugung "[...] nur im Schreiben gebe es Dauer, und nur durch das Schreiben erhalte und bezeuge sich das Leben in der vollständigsten Weise [...]". (AK, 51)

Die Notate, die der Sohn im Keller des Vaterhauses macht, während seine Mutter den gängigen Trauerritualen nachgeht, entfernen ihn allerdings in dem Maße von seinem eigenen Leben, in dem sie ihn dem Leben des Vaters näherbringen. Um sich von der "noch immer allgegenwärtigen Anwesenheit" seines Vaters loszureißen, folgt er schließlich der Einladung eines alten Schulfreundes, der in St. Louis eine Ausbildung macht. Doch da er die Erinnerungen an seinen Vater mitnimmt und sich einbildet, daß sein Vater "ganz zufrieden gewesen wäre, sich so vertreten zu sehen" (AK, 65), wird er auch in der Fremde die Vergangenheit nicht los. Es kostet ihn Anstrengung, sich auf die achtjährige Tochter des Freundes einzulassen, da die Vergangenheit immer wieder in die Erlebnisgegenwart einbricht: "[...] das Gegenwartsempfinden war brüchig, als könnte das Eis, auf dem ich meine Schnörkel drehte, jederzeit zerbrechen." (AK, 80) Ein Teil seines Widerwillens rührt daher, daß das von seinem Vater vernachlässigte Mädchen ihn sofort an Vaterstatt adoptiert.

7. Ebd., S. 10.

Kompensation und Verdrängung: Der Vater

Mit seiner Reise folgt der Sohn einem beherrschenden Impuls des Vaters, den es auch immer wieder von zu Hause fortgetrieben hatte. "Sosehr er die Heimat geliebt hatte, so sehr hatte er sich doch in beinahe regelmäßigen Abständen von ihr entfernt, Distanz und Liebe schienen für ihn zusammenzugehören." (AK, 55) Diese zwanghafte Bewegung hat ihre Wurzeln im Kriegserlebnis des Vaters. Am Arch von St. Louis, dem Ausfallstor zum Westen, und bei der Lektüre der Aufzeichnungen von William Clarke und Merriwether Lewis, die im Auftrag von Präsident Jefferson von dort den wilden Westen erkundeten, wird ihm klar, "warum mein Vater mit mir immer nur westwärts gereist war, und warum das Leben meines Vaters auf geradezu aufreizende Weise mit Wegen nach Westen zu tun gehabt hatte". (AK, 96) Der Grund für diese westwärtigen Vater-Sohn-Reisen war eine zwanghafte Gegenreaktion zu der Bewegung nach Osten, die der Krieg dem Vater immer wieder aufgezwungen hatte.

Der Vater erscheint in diesen Aufzeichnungen als ein verzweifelt in seiner Heimatprovinz verwurzelter Mensch, der es an keiner anderen Stelle aushält. "Nur in Köln, am Rhein und in der Kölner Region hatte Vater sich zu Hause gefühlt [...] und immer hatte er um jeden Preis versucht, in dieser Region zu leben." (AK, 96)

Der Modernisierungsschub, der die deutsche Kriegsanstrengung auch gewesen ist, verschlägt den Vater, der als Landvermesser bei der Reichsbahn arbeitet, zuerst nach Berlin und bei Kriegsausbruch immer weiter in Richtung Osten, zuerst nach Polen und dann an die russische Front. Nach dem Fall von Berlin hatte sich sein Vater trotz einer schweren Verwundung allein und zu Fuß auf den Weg nach Hause gemacht. "Tagelang war er nach Westen gehumpelt" (AK, 118), eine lebende Verkörperung des Liedes von Willy Ostermann "Ich möcht zo Foß noh Kölle jonn".⁸ Aus dieser Erfahrung zieht der Vater des Erzählers das Fazit "von nun an den Osten zu meiden [...]". (AK, 122)

8. Dieses Lied, an dem sich, wie auch am sonstigen kölschen Liederrepertoire, die sentimentale Ortsverbundenheit der Kölner bezeugt, war unter der im Krieg ausgebombten und aufs sicherere Land geflohenen Stadtbevölkerung zu einer Art Hymne geworden.

Die Zerstörung, die der Krieg in der Familie des Erzählers angerichtet hatte, hinterließ in der Psyche der Eltern schwere Verwüstungen. Die Mutter hatte, wie schon aus *Hecke* bekannt, durch den Tod des zweiten Sohnes das Sprechen verlernt, während es den Vater, der von da an "immer in der Nähe des Rheins geblieben" war, immer wieder von zu Hause forttrieb. (AK, 123) Die große Verunsicherung, die die im Krieg gemachten Erfahrungen bedeuten, äußern sich im Vater vor allem in seiner Gier nach "Erzählungen, in denen er selbst eine Rolle spielte". (AK, 32) Diese Geschichten ihrer gemeinsamen Spaziergänge und Reisen, die der Vater sich vom Sohn erst erzählen und dann aufschreiben läßt, geben ihm eine Illusion von Kontinuität, mit der er die verstörende Diskontinuität seines Lebens zudeckt, so wie die Mutter in *Hecke* sich an die immergleiche Erzählung klammert: "Nichts hatte meinen Vater mehr beruhigt, als die Schilderung kontinuierlichen Erlebens [...]" Diese Erzählungen müssen, um der Illusion der Kontinuität willen auch "streng chronologisch" aufgezeichnet werden, "ohne etwas auszulassen, ohne vorzugreifen, oder zurückzublenden". (AK, 33) Diese Fixierung auf Chronologie geht einher mit einer Ablehnung jeglicher Fiktionalität, die eine Abkehr von der Sicherheit gewährenden Rekapitulation wirklicher Erlebnisse ist.

Der Bedarf nach Sicherheit wird auch sichtbar in dem Haus, das der Vater nach dem Krieg "auf der höchsten Erhebung der Gegend, gerade unter dem trigonometrischen Punkt" baut. (AK, 7) Ein trigonometrischer Punkt ist Hilfsmittel bei der Triangulation, ein *Fixpunkt*, mit dessen Hilfe ein trigonometrisches Netz zur Landvermessung erstellt wird. Bevor das Haus gebaut wurde, hatte der Vater große Mühe darauf verwendet, alle umliegenden Parzellen zu kaufen, er "hatte all die Grundstücke nur als ein einziges Grundstück betrachtet, besser gesagt, er hatte sie sich zu einem einzigen Grundstück zurechtphantasiert". (AK, 217-8) In dieser Zusammensetzung eines Stückes Heimat, im Verein mit der Abwehr von erfundenen Geschichten und der Fixierung auf strenge Chronologie drückt sie des Vaters Verdrängungsleistung aus, "die Vergangenheit für nichtig und abgetan zu erklären". (AK, 316) Diese Verdrängung des unbewältigten Traumas äußert sich nicht zuletzt darin, daß der Vater das Grab der toten Brüder gemieden hatte. Die Wanderbewegung westwärts ist eine zwanghafte Wiederholung der Heimatvertreibung und der ständigen Heimkehrversuche im Krieg.

Schatten der Vergangenheit: Die Nachkriegsfamilie

Wie auch in *Hecke* stehen die Kindheit und das ganze Leben des Sohnes unter dem Einfluß der Kriegserlebnisse seiner Eltern. Die Nachkriegsfamilie lebt "in einem Sud von Erinnerungen". (AK, 12) Der Sohn betrachtet sich als "das lebende Beispiel dafür, daß es möglich war, trotz aller furchtbaren Erinnerungen weiterzuleben, man mußte diese Erinnerungen einfach beherrschen lernen oder sie umbilden in etwas ganz anderes". (AK, 12) Diese Umbildung geschieht unter anderem in den weiten Fußmärschen von Vater und Sohn. Ein weiteres Mittel der Beherrschung der Kriegserinnerungen ist das Schreiben des Sohnes, der das Schreiben zusammen mit seiner Mutter, die nach ihrer Sprachstörung "die meisten Wörter vergessen" hatte (AK, 310), gelernt hat. "Das Schreibenlernen hat meine Mutter und mich aneinandergekettet, ich habe nicht nur für mich, sondern vor allem auch für meine Mutter geschrieben." (AK, 311) Das Schreiben für die Mutter und für den Vater stiftet eigentlich erst den Zusammenhalt der Familie und bedeutet den Knotenpunkt der anderweitig gestörten Kommunikation: "[...] mein Geschriebenes war dadurch zu einem ganz selbstverständlichen Verständigungsmittel unserer Familie geworden." (AK, 312) Das Schreiben hält nicht nur die Familie zusammen, erschafft sie geradezu, sondern gibt ihr auch Lebenssinn, indem es die Toten in den Familientext integriert: "In der ersten Zeit habe ich auch für meine Brüder geschrieben, ich habe meinen Brüdern lange Briefe geschrieben [...] und so [...] das Band zwischen Lebenden und Toten geknüpft." (AK, 313)

Das Familienleben des Erzählers ist geradezu ein Paradebeispiel dessen, was Michael Schneider als "Psychopathologie der deutschen Nachkriegsfamilie" bezeichnet hat.⁹ Die Väter-Bücher der späten siebziger und frühen achtziger Jahre vergleichend, fand er in den meisten Vaterbiographien gemeinsames Muster der autobiographischer Suche nach "Wurzeln des eigenen Gefühlslebens", was er auf die emotionalen Defizite der Kinderjahre der AutorInnen zurückführte. Die Nachkriegsväter erschienen als "Erzieher mit Nachholbedarf an Autorität", die den verinnerlichten Kommandoton nach dem Zusammenbruch in die Familien trugen und ihr zerstörtes Selbstbewußtsein an der Familie genesen lassen wollten: "Gerade weil die Werte und Ideale, für die sie gekämpft hatten,

9. Schneider, a.a.O., S. 32-36.

zerstört waren, suchten die heimgekehrten Väter um so verzweifelter Halt und Lebenssinn in ihren Familien zu finden."¹⁰ Der Vater in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* unterscheidet sich allerdings in bezug auf sein Autoritätsgebaren von den meisten Vätern der anderen Vaterbücher. Obwohl es ihm "schwerfiel, [...] Gefühle zu äußern" und "nie von Zuneigung sprach, umsorgte er einen mit einer gewissen Liebe und Treue". (AK, 297) Zwar erscheint er nicht als "gequälter und quälender Vorschriftenmensch",¹¹ da er "einen gewähren ließ, [...] aufmunterte, herzlich war". (AK, 297) Der Druck, unter dem der Sohn durch seine Rolle als Bindeglied der zersprengten Familie steht, zeugt aber von derselben Fixierung auf die Familie als "*Ersatz*-Identität der als Staatsbürger gescheiterten und als Soldaten geschlagenen Väter", in der die Kinder als "unfreiwillige Stabilisatoren ihres zerbrochenen Selbstwertgefühls" fungieren.¹²

Die Fragilität dieser Familienkonstruktion kommt dann auch in der typischen "Glashausatmosphäre" zum Vorschein,¹³ in der jeder äußere Konflikt das mühsam errichtete Gebäude zum Einsturz zu bringen droht. Während die Mutter in der Zeit des kalten Krieges jederzeit mit einem neuen Kriegsausbruch rechnet und einen Rückfall nach dem anderen erleidet, reagiert der Vater mit hilfloser Verdrängung, was den Zusammenbruch der Kommunikation zwischen den Eltern herbeiführt und dem Sohn die Rolle des Mittlers aufdrängt: "So ein Unsinn, hatte er nur weiter gerufen, geradezu lächerlich, doch Mutter hatte ihn nicht mehr verstanden [...]. Mutter hatte sich ins Bett zurückgezogen, niemand außer mir hatte sprechen können mit ihr [...]." (AK, 389)

Diese brüchige Hilfskonstruktion steht und fällt mit dem Sohn als Bindeglied. Als dieser später in der Emanzipation seiner selbst die Rolle als Familienschreiber aufkündigt, zerstört er auch die "dichte, zuvor durch mein Schreiben zusammengehaltene Familienzelle". (AK, 315) Die Verweigerung den Eltern gegenüber führt zwar zu einem Bruch, dennoch wirken die unbewältigten Erinnerungen weiter, da sie nicht bearbeitet, sondern bloß verneint werden. Der Erzähler, der zu Beginn des Romans, angelegentlich der Beerdigung seines Vaters, von sich sagt "im Umbilden der

10. Ebd., S. 36.

11. Ebd., S. 33.

12. Ebd., S. 36.

13. Ebd., S. 14.

alten Erinnerungen, in ihrer Beherrschung und Zähmung, glaubte ich ein großer Meister geworden zu sein" (AK, 12), muß feststellen, daß diese Erinnerungen immer noch ihrer Bewältigung harren. Mit dem "Umbilden" der "alten Erinnerungen" sind zweifellos Ortheils frühere Romane gemeint, die er im zuletzt erschienenen autobiographischen Buch *Das Element des Elephanten* allesamt als "Variatanten der eigenen Biographie" bezeichnet hat (EE, 104). Damit ist auch *Abschied von den Kriegsteilnehmern*, wie die anderen Vaterbücher, ein "Symptom einer sich verengenden verschließenden Gegenwart", die "nicht richtig gelebt werden [kann], weil sie noch immer im Bann einer düsteren Vergangenheit steht."¹⁴

Vaterkonflikt und Bewältigung im Schreiben

Der Sohn, der den Tod des Vaters verdrängt, so wie der Vater den Tod seiner ersten vier Söhne, vollzieht triebhaft die endlose Westbewegung des Vaters in seiner eigenen Reise nach. Die Reise, die ihn doch eigentlich von der Heimat und ihren Geschichten entfernen sollte, mit der Absicht, "irgendwann wirst Du es schaffen, zurückzukommen" (AK, 61), bringt ihn diesen Geschichten nur näher. Nicht nur, daß "diese alten, verdammten, maroden Geschichten" ihn "noch immer gefangen[halten]", so daß er sich vorkommt, "als schleppe ich ihn [den Vater] hier durch die Wildnis" (AK, 170), so daß ihn jedes Erlebnis in diese unbewältigten Geschichten zurückstößt, der Erzähler stürzt in seiner Odyssee von Vatersymbol zu Vatersymbol. Vom "Vater Rhein" treibt es ihn an den Mississippi, der auch als "Father of the Waters" bezeichnet wird,¹⁵ bei dessen Anblick er ausruft: "Mississippi, Vater der Wasser!" Er wird überwältigt von einem Wunsch nach Selbstauflösung im Vatersymbol, er "möchte den ganzen Fluß in seiner Breite durchschwimmen [...]". (AK, 83) Der Druck des unbewältigten Vaterkonfliktes und die Flucht vor den Erinnerungen führt den Erzähler immer mehr in die Selbstzerstörung. Nachdem er sich in New Orleans von der Tochter seines Freundes, die ihn auf einer Dampferfahrt den Mississippi hinunter begleitet hatte, getrennt hat, mietet er sich ein Zimmer, mit dem Plan sich "in irgendeine Lektüre [zu] flüchten, [...]"

14. Ebd., S. 9.

15. *New Century Encyclopedia of Names*, New York, 1954, S. 2766.

aber es sollte kein deutsches Buch sein, nein mit Deutschland, mit Europa sollte das Buch nichts zu tun haben [...]". (AK, 187) Aber selbst der "dicke amerikanische Roman", der ihm schließlich in die Hände fällt, hat noch eine symbolische Beziehung zu seinem Schicksal. Es ist Faulkners *Light in August* "ein düsteres Epos, irgendeine wunde Geschichte mit vielen wunden Punkten" (AK, 189). Am Beginn des Romans taucht denn auch das Fußgängermotiv auf: "Ich schlug den Roman auf und las: 'Sitting beside the road, watching the wagon mount the hill toward her, Lena thinks, >I have come from Alabama: a fur piece. All the way from Alabama awalking. A fur piece...<' (AK, 190)¹⁶

Daraufhin verliert sich der Erzähler in einem Whiskyrausch, der ihn an den Rand der Selbstzerstörung bringt. Dieses wilde Trinken, mit dem "[i]ch versucht [hatte] meine Erinnerungen zu löschen", ist der Tiefpunkt einer Flucht vor dem Komplex Vater/Heimat/Deutschland:

Ich hatte versucht, die Erinnerungen zu löschen, ja, ich hatte versucht, ohne meinen Vater zu leben, [...] ich hatte versucht, die Gestalt meines Vaters auszuschneiden, sein Gehen, sein Lachen, seine Sprache und Gesten, denn ich hatte geglaubt, so meinen Vater verabschieden und seine Bilder auskratzen zu können, aus dem Reservoir meiner Bilder. Deshalb hatte ich auch die Erinnerung an alles Deutsche betäubt [...]. (AK, 239-40)

Diese Flucht hat ihre Ursache in dem unbewältigten Konflikt zwischen dem Erzähler und seinem Vater als Kriegsteilnehmer. Dieser Konflikt besteht aus einem Paradox vergleichbar mit dem, das auch in Siegfried Gauchs Erzählung *Vaterspuren* als zentrales Motiv auftaucht: "Den Vater als Person lieben, und von seiner Persönlichkeit entsetzt zu sein."¹⁷ Die enge Vaterbindung des Erzählers, die sich in vielen gemeinsamen Reisen in der Kindheit herstellte, erlitt eine tiefe Störung in der Adoleszenzphase, als er, mit dem typischen Schweigen der Kriegsteilnehmergeneration konfrontiert, von ihm Aufklärung über seine Rolle im Krieg und über sein Verhältnis zu Auschwitz einfordert. Der Vater, der als Vermesser in Krakau und Kattowitz gearbeitet hatte, war, "sooft es ging, in die freie Natur hinausgefahren, um sich in der freien Natur in die Heimat fortzuphantasieren". (AK, 103) Die Auskünfte des Vaters befinden sich so im Rahmen des typisch

16. Die Wahl der Faulkner-Lektüre verdeutlicht ein weiteres Mal die Motividichte des Romans, drehen sich doch auch Faulkners Romane zumeist um die Gegenwart des Vergangenen und um über Generationen verschleppte Konflikte. Faulkners Ausspruch "Das Vergangene ist nicht tot, es ist nicht einmal vergangen" findet sich als Motto in Alfred Anderschs *Winterspelt* und Christa Wolfs *Kindheitsmuster*.

17. Siegfried Gauch, *Vaterspuren. Eine Erzählung*, Königstein/Taunus, Athenäum, 1979, S. 135.

Anekdotischen, das Schneider als charakteristisch für die Elterngeneration beschrieben hat.¹⁸ Mit der Frage nach Auschwitz konfrontiert, das sich ganz in der Nähe befunden hatte, offenbart der Vater das typische Augenverschließen der Mitläufer, die im Nachhinein vorgaben, nichts gewußt zu haben. Da der Vater nur auf "heftiges Drängen" antwortet und dann "immer etwas anderes [...] einmal, daß er von dem Lager Auschwitz gar nichts gewußt, dann, daß er das Lager Auschwitz für ein Arbeitslager, dann, daß er das Lager Auschwitz für ein Arbeitslager wie andere Lager gehalten habe" (AK, 105), hatten seine Antworten nur ein immer größer werdendes Mißtrauen und ein stärkeres Beharren des Sohnes heraufbeschwört: "Ich hatte aus meinem Vater jedoch ein genaues Wissen über das Lager Auschwitz heraushören wollen, ja, ich hatte ihn zwingen wollen, dieses Wissen zuzugeben, so als sei mein Vater mitschuldig an dem, was in Auschwitz geschehen war [...]." (AK, 105).

Diesen Konflikt, von Michael Schneider als "*Hamlet-Situation*" der Nachkriegsgeneration bezeichnet,¹⁹ der zu einer Verhärtung und zum anklagenden Schweigen zwischen den Generationen führte, reflektiert Ortheil an der Person des Erzählers: "Und so hatten wir uns wie der Angeklagte und der Richter gegenübergesessen, [...] ich hatte mich in aller Starrheit immer wieder als Richter aufgeführt und meinen Vater zwingen wollen, den unterlegenen Angeklagten zu spielen." (AK, 105) Je mehr der Sohn jedoch nach Auskunft verlangt, was vom Vater als Anklage von Täterschaft verstanden wird, desto mehr beharrt dieser auf seiner Opferrolle, was schließlich zu einem Abbruch des Diskurses führt: "Und so war unser Gerichtsverfahren ein ewiges Verfahren in der Schwebe geblieben [...] manchmal [...] hatten wir uns wochenlang nicht anschauen können, so erbittert hatten wir an unseren Positionen festgehalten." (AK, 108) Ortheils Beschreibung dieses Konfliktes folgt fast wörtlich Michael Schneiders Auslegungen, die Väter, die es "unterlassen hatten, sich [...] selber anzuklagen" seien von den Kindern "*stellvertretend* [...] auf die Anklagebank gesetzt" worden: "Da die Väter selbst dafür gesorgt hatten, daß sie nur als Väter und nicht auch als politische Subjekte gesehen wurden, verfielen ihre Nachkommen [...] just ins Gegenteil: In der Retrospektive sahen sie

18. Siehe Schneider, a.a.O., S. 11.

19. Ebd., S. 14-5: "Es war als wenn ihnen plötzlich der Geist ihrer Väter in Nazi-Uniform erschienen wäre und ihre lebenden Väter, mit denen sie zwanzig Jahre lang brav am Tisch gesessen hatten, der furchtbarsten kollektiven Verbrechen anklagte".

ihre Erzeuger oft nur noch als politische Subjekte [...]."²⁰ Damit reflektiert Ortheil auch den Grund, warum generell eine Bearbeitung dieses Konfliktes erst nach dem Tod des Vaters möglich wurde, sowie das Schuldigwerden der Kinder an den Eltern, die in ihrer Anklage deren eigenes Leiden negierten.²¹ "Denn mein Vater hatte sich ja mit der Zeit selbst als ein Opfer des Krieges verstanden, und er hatte mir leicht vorhalten können, daß er ein Recht gehabt hatte, sich als ein solches Opfer zu verstehen." (AK, 108) Diesen Kampf der Kinder gegen die Eltern interpretiert Ortheil als eine weitere Form der Heimatvertreibung, die als Folge des Nationalsozialismus den Nachkriegsgenerationen den Begriff der Heimat unmöglich gemacht hat.

Dem Erzähler erscheint Auschwitz als das Ende der Geschichte. Diese Auffassung, die sich im Besonderen auf die Geschichte seines Landes bezieht, von der er glaubt, daß sie sich "ein für alle Mal erledigt hatte", stürzt ihn in ein Paradox, ist er doch mit seiner Person "ein sichtbares Zeichen dafür [...], daß die Geschichte nun einmal weiterging". (AK, 107) Dieses Paradox findet seine Parallele in der paradoxen Vaterbeziehung, in der er seine Fragen "zwar als unausweichlich und notwendig, andererseits aber auch als schwer erträgliche Zumutung empfunden" hatte. (AK, 106) "Und so war der Haß auf meinen Vater, der mich von Zeit zu Zeit befallen hatte, ein Haß auf die Zeitzugenschaft meines Vaters gewesen [...]." (AK, 107).

In seinem Whiskyrausch hatte der Erzähler zu schreiben begonnen, hatte in wilden Schreibbewegungen "Seiten mit Ziffernkolonnen gefüllt, ich hatte Verse geschrieben, chaotische Poesie, eine trunkene gereizte Musik voller Lautmalerei". (AK, 232) Sein ganzes Dasein reduziert er auf diese manischen Notizen, er ist "auf der Suche nach der einen, ordnenden Sprache", hatte aber nur ein babylonisches Durcheinander zustandegebracht, "lauter Fetzen verschiedener Sprachen". (AK, 234) Die Sprache, nach der er sucht, ist eine Sprache vor dem Sündenfall, in der er seine Ich-Krise auflösen kann. "Ich hatte geglaubt, ich sei einem ungeheuren Text auf der Spur, [...] ich hatte sie [die Notizen] immer wieder von neuem sortiert, denn ich hatte gehofft, in diesen Ordnungen verberge sich die geheime Ordnung des Alls." (AK, 233) Diese Ordnung aber "hatte ich mir als eine Ordnung der Sprache gedacht". (AK, 233-4) Diese Ordnung der Sprache deutet wieder auf den

20. Ebd., S. 18.

21. Siehe Schneider, a.a.O., S. 19.

gottgleichen Übervater hin. Selbst das bruchstückhafte Gestammel enthält im Kern den Vater als transzendentalen Signifikanten. Das Ziel der Suche ist "eine Art Lösungswort, [...] das ich aus all den fremden Sprachen hier hatte herausfiltern wollen". (AK, 243) Ein Jazzmusiker legt dem Erzähler seine Bruchstücke "'saint go' [...] 'do my way' [...] do my go'" schließlich als Santo Domingo aus, die Sonntagsinsel, die Insel des Tages des Herrn, wohin der Sohn mit dem "Wunsch, im Innern des Landes [...] zu verschwinden" abreist. (AK, 265)

Der Anklang an den Beginn des Johannes-Evangeliums zeigt, daß es sich bei dem Vaterkonflikt des Erzählers nicht nur um ein Abnabelungsproblem handelt, sondern zusätzlich um eine Vertreibung aus dem (Heimat)-Paradies. Nicht nur ist der Vater als Initiator des Schriftstellerdaseins des Sohnes der Ursprung und Herr seines Schreibens, der Vater, der sich unter "dem <Großen Gott> [...] am ehesten die Natur" vorstellte (AK, 295), wird vom Erzähler, der ihn als Kind "sehr gern [...] in die Kirche begleitet" hatte (AK, 294), mit der Heimatlandschaft identifiziert. Darüber hinaus ist für den Erzähler der Krieg buchstäblich der "Vater aller Dinge", da er nicht nur seine Existenz aus dem Krieg ableitet, sondern sein gesamtes Leben von den Nachwirkungen bestimmt ist. Selbst seine Identität als Schriftsteller steht im Zusammenhang mit dem Krieg, da er das Schreiben zusammen mit seiner Mutter gelernt hatte, die nach dem Krieg an einer Sprachstörung litt. Auch hier stiftet sein Schreiben die zertörte Kontinuität. Früh hatte er begonnen die täglichen Ereignisse aufzuschreiben, "vor allem aber habe ich meine Mutter beschrieben [...], durch das Lesen meines Geschriebenen hat meine Mutter wieder Kontakt zu sich selbst gefunden". (AK, 311)

Im Landesinneren von Santo Domingo, weit fort von daheim und dennoch im Herzen des "Vater"-Landes erfolgt endlich die langsame Ablösung. Dies wird erst möglich nach einem gewaltsamen Ausbruch gegen die beherrschende Gestalt des Vaters: "Weg da, rief ich, gib endlich den Weg frei!" (AK, 287) Dieser Ausbruch ist ein Aufbegehren gegen die lebenslange Indienstnahme durch den Vater, bei dem er ihm seine ganze Lebensgeschichte vorwirft, die unter dem Fußgängermotiv gestanden hatte:

Du Wandermythos, überschlug sich meine Stimme, Du Wandermythos auf Krücken!
Du hast geglaubt, Du kannst den Krieg hinter Dir lassen, irgendwie kommt man zu Fuß über

alles hinweg, doch der Krieg hat Dich noch lange nicht freigegeben. Du Kriegsteilnehmer, ja Kriegsteilnehmer, Du und Deine vier Söhne, Kriegsteilnehmer seid ihr gewesen!

Erst sechs Jahre nach Ende des Krieges überlebte eine winzige Frucht, der Ich, der aus dem Krieg entkommene Ich! (AK, 290)

Die in diesem Triumph des Überlebenden enthaltene Selbstentfremdung hat ihre Ursache in der Anbindung des Sohnes an die familiären Kriegstraumen, deren Bewältigung bzw. Verdrängung über das Kind lief, das so nie zu einer unabhängigen Identität finden konnte: "Den Ich ziehen wir groß, hast Du gesagt, [...] Ich von uns, Ich von unserem Leib, mein Ich von meinem Leib!" (AK, 290) So entsteht eine Vater-Sohn-Identität von wahrhaft neutestamentarischen Ausmaßen, der Sohn empfindet sich "eines Wesens mit dem Vater", wie es im katholischen Credo heißt: "Und so haben wir unsere Fußmärsche begonnen, der Ich-bei-Dir hat das Laufen und Gehen und Herumstreifen gelernt, und jetzt ist er noch immer unterwegs. [...] Aus dem Ich-bei-Dir ist ein Du-in-mir geworden [...]." (AK, 290-1).

Die Lösung von der Fixierung auf die Gestalt des Vaters findet durch das Schreiben über ihn statt und durch das Schreiben die Anverwandlung der Vaterfigur. Der vorherigen Überidentifikation, die ihren Ausdruck darin fand, daß der Sohn nach dem Tod des Vaters in tagelanger Kleinarbeit dessen Leben für sich rekonstruierte, um es sich quasi einzuverleiben, folgt nun eine schreibende Ablösung über eine Akzeptanz des Vatererbes und der Fortsetzung des Vaters in ihm: "Ich habe die Arme meines Vaters [...] ich habe die großen Hände und die langen, feingliedrigen Finger meines Vaters. [...] Ich habe die Füße meines Vaters [...]." (AK, 294) Diese Notizen bedeuten die Genesis des Romans:

Ich werde versuchen, aus all diesen Notizen die Geschichte meines Vaters zusammenzusetzen. Irgendwann werde ich beschreiben, wie ich hier, in einem Bergdorf der Insel Hispaniola, sitze, mit den ersten Notizen für die Geschichte meines Vaters beschäftigt. (AK, 317)

Im Verlauf dieser Aufzeichnungen beginnt der Erzähler, auch über sein eigenes Leben zu schreiben. Seine Existenz als eigenständige Person ist verknüpft mit dem Widerstand gegen die

schriftstellerische Ausbeutung durch den Vater. Auf der letzten gemeinsamen Reise, einer Schiffsreise von Antwerpen bis Griechenland, hatte der Sohn, gelangweilt durch die Monotonie des Schiffsalltages, begonnen, diesen mit erfundenen Geschichten auszuschnücken, die der Vater "als Hirngespinnste und dummes Zeug zornig verworfen" hatte. (AK, 309) Dieses Aufbegehren ist der Beginn einer separaten Ich-Identität des Sohnes, die nichtsdestotrotz immer noch in einer, wenn auch negativen, Beziehung zum Vater steht: "Damals hatte ich zu phantasieren begonnen, weil ich es in den Diensten meines Vaters nicht mehr aushielt. [...] Durch das Phantasieren [...] habe ich mir einen letzten Rest von Freiheit zu erhalten versucht." (AK, 310) Dieses Schreiben, das "ein Schreiben für mich" ist (AK, 315), entfernt ihn auch von seiner Familie, sprengt sie geradezu, da diese nur durch sein Schreiben zusammengehalten wurde. Die Etablierung eines eigenständigen Ichs in Widerstand zur Familiengeschichte ist, wie in *Hecke*, auch der Grund für den verschleppten, nie gelösten Konflikt:

Damals habe ich gedacht, ich könnte mich so für immer von meinen Eltern lossagen. Ich habe eine klare Grenze aufbauen wollen zwischen mir und meinen Eltern, und die zahllosen Auseinandersetzungen, die ich vor allem mit meinem Vater geführt habe, haben mir dabei helfen sollen. (AK, 315-6)

Damit ist klar, worum es in der Bewältigung des Vaterkonfliktes geht: Um eine Wiederanbindung an eine unterbrochene Kontinuität durch die Akzeptanz der zuvor abgelehnten Familiengeschichte. Die Aufzeichnungen des Sohnes enden mit der Feststellung: "Ich sehe schon fast so aus, wie mein Vater aussah, als er aus dem Krieg zurückkam. Ich habe das Gesicht meines Vaters, ich habe den Leib meines Vaters." (AK, 318)

Heimat und Fremde - Das Problem der Kontinuität

Ortheil interpretiert den Krieg und seine Spätfolgen als Kontinuitätsbruch in mehrfacher Hinsicht. Zum einen unterbricht der Krieg die Lebensgeschichte der Teilnehmergeneration, die ihre Schuld und ihre Kriegserfahrungen verdrängen. Dieser Bruch manifestiert sich rein äußerlich im Aussehen des Landes: "Deutschland [...] besteht aus [...] lauter zerbombten, durcheinandergeratenen, wieder zusammengesetzten Dörfern." (AK, 92). Das Thema der abgebrochenen und verdrängten Geschichte zieht sich wie ein roter Faden durch Ortheils Werk, von *Fermer*, wo der Müller Fermer auf die "Reparatursucht" aufmerksam macht, die "hat herhalten müssen, die Erinnerungen auszulöschen" (F, 195), über die "Vaterlosen Gesellen" Johannes und Josef in *Schwerenöter*, die erst auf ihrer Amerikareise mit Deutschlands Vergangenheit konfrontiert werden, bis zur Mutter in *Hecke*, die in ihren Erzählungen nicht über 1933 hinauskommt. Für die Generation der Nachgeborenen bedeutet dies einen Bruch zweifacher Natur, da sie in ihrer Kindheit nicht nur unter den seelischen Folgen der unterbrochenen und verdrängten Lebensgeschichte der Eltern zu leiden haben, sondern später, mit den verschwiegenen geschichtlichen Fakten konfrontiert, die Eltern bzw. deren Lebensgeschichte zurückweisen und damit ihre eigenen Ursprünge negieren. Lottas Bruder in *Fermer*, der Selbstmord begeht, der Erzähler in *Hecke*, der "mit dieser Zeit nichts zu tun haben" will (H, 37), und der Erzähler in *Abschied von den Kriegsteilnehmern*, der sich "für immer von seinen Eltern lossagen" wollte (AK, 315), stehen beispielhaft für eine Generation, die nicht mit und nicht ohne ihre Geschichte leben kann. Der Erzähler in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* bemerkt zu dem Konflikt, den er "zu den dominanten Themen jener Jahre" rechnet: "Ich selbst konnte doch nicht Tag für Tag, Woche für Woche in Gedanken an die an ein Ende gelangte Geschichte leben, doch ich konnte mich auch nicht von dieser Geschichte befreien, indem ich so tat, als wäre nichts Nennenswertes geschehen." (AK, 107)

Der Kontinuitätsbruch wird von Ortheil als Heimatvertreibung beschrieben. "Heimat" ist neben "Vater" wohl das am meisten wiederholte Substantiv in *Abschied von den Kriegsteilnehmern*. Wie schon in *Hecke* ist auch hier Heimat ein Verlustbegriff, der erst aus und mit der Entwurzelung seine emotionale Dimension erhält. Dabei ist Heimat für den Vater ein provinzieller Begriff, der sich

ausschließlich auf seine bäuerliche Umgebung und das Rheinland bezieht. Die in den ständigen Reisen vollzogene Wiederholung der Entwurzelung macht deutlich, daß, einmal entwurzelt, der Urzustand nicht mehr herstellbar ist. Zwar ist es möglich heimzukommen, aber nicht daheim zu sein, weswegen die Heimkehr manisch wiederholt wird.

Für den Sohn beginnt diese Heimatvertreibung mit der Auseinandersetzung um des Vaters Kriegserlebnisse in der Adoleszenz. Da er als Kind die Umgebung und "den väterlichen Hof nicht nur mit meinen, sondern auch mit den Augen meines Vaters gesehen" hatte (AK, 57), identifiziert er die Heimat mit dem Vater, die dann auch mit dessen Lebensgeschichte zurückgewiesen wird. Darüberhinaus ist die Familiengeschichte auf krankhafte Weise mit dem Begriff "Deutschland" verbunden, da die Mutter in der Nachkriegszeit, angesichts politischer Spannungen im kalten Krieg, immer wieder in ihre Angstzustände zurückfällt: "'Das Deutsche' und 'Deutschland', das waren Dunkellaute für Mutter, Gefahren- und Warnlaute, ganz überbesetzte düstere Lauten die, in bedrohlichen Zusammenhängen genannt, einen Bunker verlangten." (AK, 388-9) Die Kontinuität der elterlichen Kriegstraumen, unter deren Zeichen das Leben des Sohnes steht, bedingt so die Diskontinuität seiner eigenen Geschichte, auf der er um seiner selbst willen beharren muß. Um also diese Diskontinuität zu beenden, muß erst die Kontinuität der die Nachkriegszeit beherrschenden Konflikte gebrochen werden.

Die Ablösung vom Vaterkonflikt im Schreiben bringt den Erzähler auch wieder in Kontakt mit den Heimatbildern, "vor denen Dich viele Jahre gegraut hat, Jahre, in denen Du nur auf der Flucht warst vor dem düsteren Land und den steinigen Höhen [...]". (AK, 300) Die Akzeptanz der vorher zurückgewiesenen Vater-Sohn-Kontinuität hatte die Erinnerungen an seinen "in Heimaterinnerungen verwandelt", und er "hatte die Landschaft in all ihren Einzelheiten gesehen, und doch wie einen einzigen großen Raum, in dem jedes Ding zu mir gehörte". (AK, 299) Im Schreiben über den Vater hat sich ein Tausch vollzogen. Während es für den Erzähler zeit seines Lebens mit dem Vater darum ging, sich dessen Druck, alles mit seinen Augen sehen zu müssen, zu widersetzen, hat er sich im Schreiben über seinen Vater diesen zu eigen gemacht, und sich so auch einen eigenen Blickwinkel auf die Heimatbilder geschaffen: "Nein es sind nicht mehr nur die Bilder

Deines Vaters, es sind auch Deine Bilder. Auf diesem weiten Weg hast Du sie zu Deinen eigenen Bildern gemacht." (AK, 300)

Daß sich die Heimatbilder des Sohnes von denen des Vaters unterscheiden, wird bald deutlich. Auf der Heimreise über Wien stößt der Erzähler im Museum auf den Jahreszeitenzyklus von Brueghel. Beim Betrachten der Bilder fällt ihm auf, daß der Blickwinkel genau dem Blick entspricht, den man von der Lieblingsbank seines Vaters auf dessen Heimattal hat. In diesen Zyklus, in dem das Bild der Erntezeit fehlt, ordnet er seine Lieblingsfotografie des Vaters ein, das diesen beim Heumachen zeigt, und die ihm zu so etwas wie dem Schlüssel zur Existenz des Vaters geworden ist, dem Schlitten 'Rosebud' in *Citizen Kane* nicht unähnlich:

He, Dad, dachte ich, ich habe Dir ein Bild gemalt. [...] Das Bild ist Dein Bild, nicht mein Bild [...]. Du hast immer so getan als müßte Dein Bild auch mein Bild sein, [...] aber ich weiß jetzt, Dein Bild ist nicht mein Bild, sie sind sich nur lange sehr ähnlich gewesen. (AK, 391)

Damit sind zweierlei Dinge erreicht. Zum einen gibt der Sohn mit der Einordnung des Fotos in Brueghels Bilderzyklus der Kriegsgeneration ihre durch den Krieg zerstörte 'heile' Heimat zurück und erlöst sie damit posthum von ihren Kriegstraumen. Das Bild, das der Sohn dem Vater 'mit den Augen des Malers Brueghel' malt, ist eine Art Geisterbesänftigung. Die gesamte Vorkriegsheimat des Vaters ist in diesem Bild eingefangen, "[...] aber der Krieg, der Krieg, Dad, der Krieg ist nicht drauf". (AK, 391) Das Beharren auf dem Unterschied der beiden Bilder des Vaters und des Sohnes bezeichnet die unüberbrückbare Kluft, die der Krieg zwischen den Generationen aufgerissen hat. Gleichzeitig ist das Bild jedoch eine Befriedung der Kriegsgespenster, die den Sohn sein ganzes Leben lang heimgesucht haben.

Daß es nicht um die Wiederherstellung einer ungebrochenen Kontinuität mit der Vergangenheit geht, sondern darum, die Herrschaft der Vergangenheit über die Gegenwart zu beenden, wird auch an einer Episode deutlich, die eben jene ungebrochene Kontinuität verkörpert. Auf dem Mississippi-Dampfer begegnet der Erzähler einer Reisegesellschaft, die sich als Deutschamerikaner dritter Generation zu erkennen gibt. In dieser Umgebung werden "noch immer [...]" die Traditionen

der Väter und Großväter" gepflegt. (AK, 150) Sobald man ihn als Deutschen erkennt, wird der Erzähler mit einem Eichendorff-Gedicht begrüßt und muß sich die "in ihrem stark akzentuierten, makellosen, aber doch altertümlich wirkenden Deutsch [...] erzählten" Familiengeschichten anhören. (AK, 152) Die Angehörigen dieser Reisegesellschaft scheinen völlig in der Vergangenheit zu leben und fabrizieren mit ihren Erzählungen eine "Traumkulisse, in der außer den Straßennamen nichts Amerikanisches vorkam". (AK, 153) Die kulturelle Stasis dieser im 19. Jahrhundert stehengebliebenen Deutschtümler, für die "die Gegenwart [...] nicht zu existieren" schien (AK, 154), empfindet der Erzähler als "Mumienkult" (AK, 178), in dem "die Kulissen gefälscht" sind (AK, 154). Die Bemühungen des Erzählers sind solchem Präservationskult genau entgegengesetzt. Die Heimatbilder, die er sich wieder aneignet, und die von denen seines Vaters durch den Krieg getrennt sind, lassen sich eher mit dem Blick des Erzählers in *Hecke* vergleichen, der die Zerstörungen des Krieges miteinschließt, anstatt sie in nostalgischer Rückschau auszublenden.

Der Roman schließt mit einem Traum des Erzählers, in dem er seinen Vater und seine vier toten Brüder nach Osten schleppt, "[...] um sie hier in der fernen Weite zu begraben, für immer..." (AK, 412) Diese Beerdigung findet unter einem metaphorischen trigonometrischen Punkt statt, der die Landmarke des Vaterkonfliktes der Nachkriegsgeneration symbolisiert, die mit dem Ende der DDR und der Bewältigung des Nachkriegstraumas zu Ende ist: "Der trigonometrische Punkt, sagte ich und richtete mich auf. [...] einen ordentlichen Weg hatte ich sie getragen, lange Zeit [...]" (AK, 411-12)

Ortheil hat in dem Essay "Weiterschreiben" seine paradoxe Erfahrung beschrieben, "zum einen der auf Illusionen angewiesene Zukunftsbengel, [...] zum anderen ein bloßer Schatten, ein Nachfahre des Ausgelöschten" (Schau, 89) zu sein und auf die Schwierigkeiten hingewiesen, die dies und das Bewußtsein, "als sei vor meiner Zeit in anderem Sinn gesprochen worden", für sein eigenes Schreiben gehabt haben. (Schau, 95) Diese ungelöste Fixierung auf den Nationalsozialismus und seine Folgen als zentrale Lebenserfahrung rührt nicht zuletzt auch aus der Erfahrung des selbstfixierten Opferstatus der Täter her, die sich mit ihrer Schuld/Mitschuld nicht offen auseinandersetzen und stattdessen die eigenen Toten als eine Art schicksalhafte Strafe ansehen:

Der Faschismus, der meine Familie entstellt hatte, war [...] an dieser Familie nicht ursächlich schuldig geworden; das Leiden, die Trauer und das Schweigen - sie mochten auch verstanden werden können, als Eingeständnisse einer vagen Schuld, der Schuld, eben diesen Faschismus mitgetragen zu haben. (Schau, 96)

Eben dieses verhindert für Ortheil eine Akzeptanz des Opferstatus seiner Familie, da er "das Wort Opfer in einem positiven Sinn, als Hingabe [...] des Eigenen zur Aufhebung des Schuldzusammenhangs" verstand, dieses aber "in den ununterbrochenen Trauergesten um mich herum nicht erkennen" konnte. (Schau, 97) In diesem Licht bekommt die Grablegung des Vaters und der toten Brüder den Sinn ebendieses Opfers.

Mit dieser Grablegung beendet Ortheil auch die Beschäftigung mit der eigenen Familiengeschichte. Der Krieg und die Verletzungen, die dieser seiner Familie zugefügt hat, sind das zentrale Thema von Ortheils schriftstellerischen Bemühungen, das er mit *Abschied von den Kriegsteilnehmern* beendet. In dem 1994 erschienenen autobiographischen Buch *Das Element des Elephanten* beschreibt Ortheil seine Arbeiten als "Nachkrieg": "Ich habe den Krieg ausgeschrieben, all mein Schreiben ist 'Nachkrieg' gewesen, und erst jetzt, nach fünf Büchern und zweitausend Seiten, erkläre ich diese Arbeit für beendet." (EE, 108)

Erzählen als Geisterbeschwörung

In *Das Element des Elephanten* hat Ortheil *Abschied von den Kriegsteilnehmern* mit altägyptischen Totenbüchern verglichen. (EE, 144) Diese Totenbücher waren zuerst Hieroglyphen, die an die Wände der Totenkammern gemalt wurden, um den Toten eine ungestörte Reise ins nächste Leben zu sichern, später wurden sie auf Schriftrollen den Toten ins Grab beigegeben.²² Dem ägyptischen Totenritus ist es vor allem um die Familiennachfolge zu tun, der älteste Sohn hatte die Aufgabe, für das kontinuierliche Wohlbefinden des Toten zu sorgen und setzte sich durch das

22. Siehe Elisabeth Brunner-Traut, *Ägypten*, Stuttgart, 1978, S. 126.

angemessene Begräbnis des Vaters als legitimer Erbe ein.²³ Die ägyptischen Könige, die sich in Theben-West beerdigen ließen, imaginierten sich in der Nachfolge des Gottes Osiris, der den Beinamen "Herr der Westlichen" oder "Erster der Westlichen" trug.²⁴ Jedoch war es mit dem Begräbnis allein nicht getan, der älteste Sohn hatte auch für eine ständige Versorgung des Toten mit Opfertagen und Nahrung zu sorgen. Das Weiterleben des Toten wurde darüberhinaus gesichert durch Perpetuierung des Namens des Toten auf Statuetten und in der Erinnerung der Nachkommen.²⁵ Der Sohn in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* hat einen Traum vom Vater, der an ein solches ägyptisches Totenritual erinnert. Im Traum sitzt sein Vater auf einem Steinblock "stumm und regungslos wie eine ägyptische Statue" (AK, 204), während der Sohn ihm aus einem schweren Buch in einer ihm unbekannten Sprache vorliest. Nachdem er erfolglos versucht hat, ihn zu waschen und ihm von dem sich im Raum befindlichen Speisen zu opfern, wird er in einen weiteren Raum abgerufen, in welchem "die Schreiber [...] vor den schweren Folianten" sitzen (AK, 206), unter die er sich in hinterster Linie einreicht: "Und ich hatte begonnen, zu schreiben, ich schrieb, ja ich schrieb". (AK, 207) Dieser Traum nimmt das Schreiben des Buches über den Vater vorweg, weist den Weg, wie er gleichzeitig dem Anspruch der Toten gerechtwerden und sich von ihrer Herrschaft über sein Leben befreien kann: "In Wahrheit wäre den Toten aber nicht geholfen, wenn es ihnen gelänge, uns Lebende zu ihren bloßen Dienern zu machen. Nein, die Toten sollen weiterleben in den Lebenden, und die Lebenden sollen ihre Zeit so lange leben, bis die Toten in ihnen verstummen." (AK, 301) Mit dem Schreiben des Buches über den Vater wird der Sohn zwar wieder zum "Familienschreiber", aber nicht im Dienste des Vaters. Das Schreiben über den Vater, das mit der Beschwörung des Toten in ihm beginnt ("Ich habe die Arme meines Vaters, ich habe die schmalen und dünnen Arme meines Vaters, ich habe die Hände und die Finger meines Vaters [...]") (AK, 294), ist in seiner achronologischen Erzählweise und Fiktionalisierung Nachfolge und Selbstbehauptung in einem. So wie er seinen Vater im Traum auch gegen dessen Widerstand nach Osten trägt, bedeutet die gegen die Überzeugung des Vaters ausgeführte Erzählung einen Selbstbeweis des Erzählers.

23. Siehe Alan J. Spencer, *Death in ancient Egypt*, London, 1982, S. 54.

24. Fernand Hazan, *Lexikon der ägyptischen Kultur*, Paris, 1959, S. 10 u. 190.

25. Siehe Spencer, a.a.O., S. 71: "Siehe, der ist ein guter Sohn, der die Namen seiner Vorfahren weiterträgt." (meine Übersetzung)

Offene Geschichte?

Die Ablösung vom Vater und das Ende der DDR fallen in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* zusammen. Dies bedeutet faktisch das Ende der Nachkriegszeit, die durch eine konstante Westorientierung Westdeutschlands, sowie durch den im Roman beschriebenen Konflikt bestimmt war. Beim Anblick der Fotos der über die undichte ungarisch-österreichische Grenze flüchtenden DDR-Bürger, die der Erzähler am Flughafen in Miami sieht, denkt er unwillkürlich: "[...] 'westwärts, sie flüchten nach Westen'." (AK, 327) Mit seiner eigenen symbolischen Berichtigung der Westbewegung befreit er sich endgültig von diesem an ihn weitergereichten Trauma der Nachkriegszeit, die er dadurch beendet sieht. Das junge DDR-Pärchen, das, seelisch unbelastet von den Vaterproblemen seiner Generation, neugierig und hektisch durch Wien zieht, ist der Vertreter einer neuen Generation, die in einer letzten Bewegung nach Westen die Geschichte öffnet für eine neue Entwicklung. Die beiden jungen Flüchtlinge scheinen von den Problemen der Generation des Erzählers gänzlich unberührt. Sie haben nicht nur ein "ganz anderes Zeitgefühl" (AK, 358), sondern haben auch für die Erinnerungen des Erzählers "nichts übrig, wenn ich begann zu erzählen, riefen sie nur Stichworte ab [...]". (AK, 370) Der Erzähler stellt fest, daß die jungen DDR-Bewohner eine andere Vergangenheit haben, die nicht nur auf ihrer anderen Gesellschaftsgeschichte, sondern vielmehr noch auf dem Generationsunterschied zwischen ihnen beruht: "Wenn wir im Gespräch auf die Vergangenheit kamen, so dachten sie an eine ganz andere als ich, meine Vergangenheit war ihre Vorvergangenheit, soweit zurück dachten sie nicht [...] meine Geschichten waren für sie längst passé [...]" (AK, 369-70) Wenn sie ihm auch "fremd waren in ihrem durch nichts mehr aufzuhaltenden Wollen, ihrer oft als Pose erscheinenden Unbekümmertheit und ihrer naiven Frische" (AK, 370), symbolisieren sie doch eine Öffnung der Geschichte auf eine ungewisse, gestaltlose Zukunft hin, die nicht mehr unter dem dunklen Zeichen zu stehen scheint, das "Deutschland" für den Erzähler Zeit seines Lebens gewesen ist. Das spannungserfüllte Warten auf Nachrichten erinnert den Erzähler wiederum an seine Kindheit: "Es ist fast wie in der Kindheit, [...] als man mit kalten Fingern zu Hause rumsaß und auf Nachrichten wartete. Es ist beinahe wie an den Tagen, als in Berlin die Mauer gebaut wurde, oder wie an den Tagen der Cuba-Krise [...]" (AK, 385) In dieser Zeit hatte seine Mutter ihre Rückfälle in die Angstpsychose erlitten und "wieder vom

Krieg geredet, an solchen Tagen war sie sicher, daß der Krieg von neuem begann". (AK, 385) Diese sich über mehrere Seiten ziehende Erinnerungspassage stellt den traumatischen Höhepunkt des kalten Krieges seiner hoffnungsvollen Beendigung gegenüber, unmittelbar vor der Abreise des Erzählers nach Prag, wohin er reist, um Freunden des Pärchens, die sich in der Botschaft befinden, einen Brief zu überbringen. Beim Anblick der von Flüchtlingen überfüllten Prager Botschaft kommt dem Erzähler Beethovens Oper *Fidelio* in den Sinn: "[...] ja davon hat es doch etwas, nur fehlt die Freiheitstrompete, und dann der Gesang von der 'namenlosen Freude'." (AK, 396) Namenlos, weil sie, noch konturlos, erst gestaltet werden muß.

Das Verlangen nach einem Ende der allgegenwärtigen Vergangenheit und ihrer Komplikationen spiegelt sich auch im Amerika-Motiv des Romans. Die Vereinigten Staaten erscheinen hauptsächlich als großer, offener Raum, der durch klare Geraden unterteilt ist: "Die schnurgeraden Straßen, streng parallel und zum Fluß hin leicht abschüssig, schienen sich in einem fernen Fluchtpunkt zu treffen [...]." Der Arch in St.Louis ist eine "verblüffend einfache, geometrisch klare Konstruktion [...] ohne sichtbare Stützen, ganz pur". (AK, 91). Diese Offenheit und Klarheit sieht er im Gegensatz zum europäischen Bauen, zu den "zerbombten, durcheinandergeratenen, wieder zusammengesetzten Dörfern [...]" (AK, 92): "Aber hier duckt sich alles, die Häuser machen sich an einen heran [...]." (AK, 361)

Im Amerika-Motiv des Romans ergibt sich wiederum eine Parallele zu Handke und seinem schon im Titel anklingenden Roman *Der kurze Brief zum langen Abschied*, der nicht nur teilweise auch in St. Louis spielt, sondern in dem der Erzähler ebenfalls mit einem kleinen Mädchen unterwegs ist. Handke hat in einem Interview Amerika als das einzige bezeichnet, "von dem man heute sagen kann, es sei die Fremde, es sei die andere Welt."²⁶ Gleichzeitig fügt er hinzu, es sei für ihn "eine Traumwelt, in der man sich selber ganz neu entdecken muß [...]"²⁷ Auch der Erzähler in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* begibt sich mit der Absicht nach Amerika, so weit wie möglich von Zuhause wegzufahren. Ähnlich Handkes Erzähler, der sich schon am zweiten Tag in

26. Hellmuth Karasek, "Ohne zu verallgemeinern. Ein Gespräch mit Peter Handke", in: Michael Scharang (Hrsg.), *Über Peter Handke*, Frankfurt/M, 1972, S. 85-89, hier S. 87.

27. Ebd.

Amerika fragt "Ob ich mich schon verändert habe?",²⁸ steht die Reise des Sohnes unter der Prämisse der Veränderung, die ihm eine Heimkehr ermöglichen soll: "Du mußt weit reisen, [...] und irgendwann wirst Du es schaffen, zurückzukommen. Niemand wird Dich dann wiedererkennen, ja, Du selbst wirst Dich nicht mehr kennen, Du wirst 'fort' gewesen sein, [...] so endgültig, wie Du es jetzt nicht einmal ahnst!" (AK, 61) Wie bei Handke erscheint Amerika in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* als "vorweggenommene Zukunft [...] ist völlig auf die subjektive Erfahrungsweise des Erzählers beschränkt".²⁹ Allerdings ist es hier die Vergangenheit, die den Erzähler auch in der Fremde einholt. Alles, was er zu Beginn seines Aufenthaltes erblickt, wird nicht als es selbst erfahren, sondern in Bezug zu seinem eigenen Dilemma gesetzt. Beim Blick vom Arch herunter auf das nächtliche St. Louis vergleicht der Erzähler die in geordnete Planquadrate unterteilte Stadt mit den "zerbombten, durcheinandergeratenen, wieder zusammengesetzten Dörfern" in Deutschland. (AK, 92) Die Flußlandschaft des Mississippi erfährt er als landschaftliche Parallele zu seiner seelischen Disposition: "Ich war vernarrt in die Farben des Ufers [...]. Ich wollte nichts Fertiges sehen, keine Bilder, keine Porträts, daß so wenig Menschen vorkamen, war mir gerade recht, ich suchte das Stecken- und Stehengebliebene [...]" (AK, 174) Während Amerika bei Handke aber zur "Seelenlandschaft eines mit sich ringenden Einzelnen" gerät,³⁰ wird der Erzähler in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* fortwährend von seiner kleinen Begleiterin aus dieser Betrachtungsweise und der Beschäftigung mit sich selbst herausgerissen. Der Unterschied zwischen Handke und Ortheils Amerikabeschreibung wird deutlich an Handkes Fixierung auf Details. Rainer Nägele hat diese Detailversessenheit als "aktive Deformation der Wirklichkeit" beschrieben, die im Dienst der Distanzierung des Erzählers von der Lebenswelt seiner Reisegegnossen steht: "Die Hingabe des Erzählers ans Einzelne ist in Wirklichkeit seine totale Distanzierung von der Welt."³¹ So muß sich Handkes Erzähler von seiner Gefährtin Claire auch vorwerfen lassen: "Du läßt dir die Erfahrungen vorführen, statt dich hineinzuverwickeln."³² Auch Ortheils Erzähler möchte sich nicht in die Familienprobleme seines Freundes und dessen Tochter verwickeln lassen: "[...] am liebsten

28. Peter Handke, *Der kurze Brief zum langen Abschied*, Frankfurt/M, 1972, S. 17.

29. Manfred Durzak, "Abrechnung mit einer Utopie? Zum Amerikabild im jüngsten deutschen Roman", in: Alexander Ritter (Hrsg.) *Deutschlands literarisches Amerikabild*, Hildesheim/New York, 1977, S. 538-61, hier S. 551.

30. Durzak, a.a.O., S. 535.

31. Rainer Nägele, "Amerika als Fiktion und Wirklichkeit in Peter Handkes Roman *Der Kurze Brief zum langen Abschied*", in: Wolfgang Paulsen (Hrsg.), *Die USA und Deutschland. Wechselseitige Spiegelungen in der Literatur der Gegenwart*, Berlin/München, 1976, S. 112-19, hier S. 113.

32. Handke, a.a.O., S. 97.

wäre es mir gewesen, ich hätte mich ganz heraushalten können aus all diesen Geschichten. Ich lebte in meinen eigenen Geschichten." (AK, 77) Von diesen Geschichten wird er aber durch die Anforderungen seiner Begeiterin ständig abgelenkt und sieht sich gezwungen seine Handlungen und Wahrnehmung fortlaufend an ihr zu korrigieren. Seine ursprüngliche Absicht, mit der er die Reise angetreten hatte, "um auf andere Gedanken zu kommen" (AK, 136), läßt sich nur in der Verwicklung in das Erleben anderer Menschen verwirklichen. Während Handkes Roman trotz der "zweiten Sozialisation", die Handkes Erzähler im Verlaufe seiner Reise durch die an ihm verübte Kritik erfährt, "auf der Ebene des Erzähldiskurses [...] eine Apologie des Nichteingreifens" liefert,³³ wird Ortheils Erzähler kontinuierlich in die Erlebniswelt anderer Menschen hineingezogen. Am deutlichsten wird dies in den Episoden, wo er sich mit seiner Erzählerphantasie auf die Tochter seines Freundes einläßt, der er die Geschichten aus Mark Twain's *Tom Sawyer* erzählt. Auf einem Besuch in Hannibal, dem Ort, an dem die Geschichten spielen, läßt er die Geschichten lebendig werden, um Mary von der verkitschten Tourismusatmosphäre abzulenken, "während Mary auf das Dorf starrte, als begännen dort meine Phantasien zu leben". (AK, 129)

Zur Detailfixierung von Handkes Erzähler vermerkt Nägele weiterhin, daß diese eine aktive Teilnahme an der Lebenswelt anderer Personen unmöglich macht, da praktisches Handeln Verallgemeinerung verlangt.³⁴ Diese Verallgemeinerungen finden sich indes bei Ortheil. Aus Amerika zurück, ergreift ihn in Wien ein Widerwillen vor "dem bunten Kulturschutt": "Du wirst lange brauchen, bis Du damit wieder etwas anfangen kannst, dieser faule europäische Schimmel verdirbt einem die Augen, drüben war's anders, da gibt es nur rechte Winkel und Geraden [...]." (AK, 360-1) Mit der Lösung des Vaterkonfliktes als zentralen Komplex der bundesdeutschen Nachkriegsgeschichte und der Botschafterfunktion, die der Erzähler schließlich für das junge Flüchtlingspärchen übernimmt, ist *Abschied von den Kriegsteilnehmern* auch zu lesen als Überwindung einer Selbstfixierung und Öffnung hin zu Teilnahme und gesellschaftlichem Handeln. In der bereits eingangs erwähnten Umfrage "Wieviel Literatur im Leben, wieviel Poesie in der Politik"³⁵ hat Ortheil 1989 als das "Ende einer geistigen Apathie Westdeutschlands" beschrieben,

33. Christoph Bartmann, ">Der Zusammenhang ist möglich<. Der kurze Brief zum langen Abschied im Kontext", in: Raimund Fellinger (Hrsg.), *Peter Handke*, Frankfurt/M, 1985, S. 114-39, hier S. 123.

34. Siehe Nägele, a.a.O., S. 113.

35. Siehe Einleitung Fußnote 7.

das er als "künstliches Gebilde" bezeichnet hat, dessen "geschichtliches Bezugsfeld [...] die Zeit des Faschismus" war.³⁶

Die Fremde erscheint allerdings auch bei Ortheil als ein Ort, der nicht um seiner selbst willen erfahren wird, sondern als etwas, das den "Erzähler [...] zu sich selber führt und ihn damit verändert und in die Zukunft trägt."³⁷ Der Blick auf das nächtliche St. Louis "machte mir mein eigenes, zwiespältiges Erleben erst deutlich", macht es möglich zu spüren, "wie weit ich mich von zu Hause entfernt hatte". (AK, 92) So erscheint die Reise des Erzählers von Beginn an als eine "Langsame Heimkehr", die auch nach der Lösung des Vaterkonfliktes in Santo Domingo nur über Umwege nach Deutschland zurückführen soll, da es darum geht, die Fremde nicht wieder zu verlieren: "Nein, ich werde [...] mich nicht sofort auf die Heimat einlassen, ich werde die Heimat auf einem anderen als dem direkten Weg erreichen [...]." (AK, 334) Daß hier nicht der Ursprung das Ziel ist, wird nicht nur daran deutlich, daß dem Leser die schlußendliche Heimkehr vorenthalten wird (der Roman endet in Prag, nicht im Rheinland), sondern auch an den wiederholten Anzeichen für eine Diskontinuität inmitten der erreichten Kontinuität. Nicht nur das "Du wirst 'fort' gewesen sein, so endgültig, wie Du es jetzt nicht einmal ahnst", des Erzählers vor Beginn seiner Reise, auch die Bemerkung er werde lange brauchen, bis er wieder etwas mit dem europäischen "Kulturspeck" anfangen könne, deuten auf eine nicht ganz bruchlose Heimataneignung hin.

Der letzte Vaterroman? *Abschied von den Kriegsteilnehmern* im Vergleich

Ogleich Heinrich Vormweg auf dem Höhepunkt der Welle der Vaterbücher, das Bild, das diese Bücher entwerfen, als "diffus" bezeichnete, das "durch jeden Roman, jede Erzählung mehr noch diffuser" wird,³⁸ versuchte er eine Einteilung in zwei Kategorien, "einerseits die ganz persönlich, ja privat inspirierten individuell-konkreten Vaterbilder, andererseits die Vaterbilder, in denen sich

36. Siehe die Umfrage: "Wieviel Literatur im Leben, wieviel Politik in der Poesie?", a.a.O., S. 105.

37. Durzak, a.a.O., S. 552.

38. Heinrich Vormweg, "Eine sanfte Art von Mord? Über die neueren literarischen Vaterbilder, in: *Loccumer Protokolle 6*, a.a.O., S. 4-13, hier S. 5.

darüberhinaus gesellschaftliche Rollen [...] abbilden."³⁹ Nur der letzteren Gruppe wollte er eine "gesellschaftliche Bedeutung" zuerkennen, "weil sie etwas exemplarisch zur Anschauung bringt, was sich keineswegs schon als allgemeine Einsicht hinreichend tradieren läßt." Diese Funktion sah er "im Kontext der ja niemals abzuschließenden Auseinandersetzung mit der Geschichte."⁴⁰ Eine literarische Leistung sprach er indessen den Vaterbüchern ab, da sie "keine neuen Schreibweisen provoziert" habe.⁴¹

Eine ähnliche Zweiteilung, wenn auch mit anderer Gewichtung, gibt es auch in Ralph Gehrkes umfangreicher Dissertation über *Elternbilder im Schatten der NS-Vergangenheit*. Gehrke unterscheidet zwischen einem Erzähltyp, der "die Subjektivität des Erzählens in der ersten Person durch Multiperspektivität aufzulösen, bzw zu relativieren" sucht und einem Typ, der die Subjektivität der Erzählsituation betont, "mit dem Ziel, ein kritisches Gegenbild zu der von den Eltern überlieferten Lebensgeschichte zu entwerfen".⁴² Die gesellschaftliche Funktion dieser Bücher sah er jedoch nicht auf eine der beiden Gruppen beschränkt, er wertet die Romane und Erzählungen "als nachholende Versuche [...] einen Aufklärungsprozeß voranzutreiben, gegen sich die, die es eigentlich betrifft, hartnäckig gewehrt haben". Bei diesem Aufklärungsprozeß geht es um zweierlei. Einmal um die Beleuchtung eines von den Eltern verschwiegenen Kapitels der deutschen Geschichte. Gehrke beschreibt die Elternbücher als "allesamt Versuche über die Persönlichkeitsstruktur jener Männer, die den deutschen Faschismus möglich machten und seine Verbrechen direkt oder indirekt mittrugen [...]".⁴³ Zum anderen dokumentieren die Elternbücher, direkt oder indirekt, "das Dilemma der vom historischen Erbe der Eltern belasteten zweiten Generation und den sich daraus ergebenden Folgeproblemen [...]".⁴⁴

Es ist in diesem zweiten Sinne, daß *Abschied von den Kriegsteilnehmern*, wie schon *Hecke*, gleichzeitig als "Elternbuch", als persönliche Bewältigung eines Konfliktes und als Reflexion auf

39. Ebd., S. 12.

40. Ebd.

41. Ebd., S. 4.

42. Gehrke, a.a.O., S. 266.

43. Ebd., S. 250.

44. Ebd., S. 273.

den sich in der Elternliteratur ausdrückenden gesellschaftlichen Komplex zu verstehen ist. Der Roman liest sich geradezu als literarisierte Erläuterung zu Gehrkes Feststellung:

Wenn die Kinder damit beginnen, das Verhalten ihrer Eltern zur Zeit des Nationalsozialismus in Zweifel zu ziehen, lassen sie sich auf einen existentiellen Konflikt ein, der [...] massive Identitätsstörungen hervorrufen kann, weil das neue Wissen die bis dahin positive Einstellung zum Vater oder zur Mutter in eine negative umdrehen kann. Hin- und hergerissen zwischen einer Verehrung, die nicht mehr gilt, und einer tiefsitzenden Enttäuschung und Verachtung, die nur halbherzig gelingt, quälen sie sich mit kaum lösbaren Gewissensnöten.⁴⁵

Diese Enttäuschung der Vorbildfunktion des Vaters drückt sich in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* in der Erinnerung des Erzählers an seinen Wunsch aus, sich seinen Vater, "wenn es die Judenverfolgung betraf, sogar als Helden vor[zu]stellen" gewollt zu haben. (AK, 108) Daß der Haß auf den Vater als Stellvertreter, als Zeitzeugen in einer unfertigen Biographie resultiert, dokumentiert unter anderem Elisabeth Plessens Roman *Mitteilungen an den Adel*, in dem einer der Freunde der Erzählerin, einer von "drei oder mehr Händevoll anderer Söhne und Töchter reicher Eltern" sagt: "Was immer ich gemacht habe, [...] habe ich gemacht um mich von meinem Vater abzusetzen. [...] Darum fahre ich Taxi, staube ich Akten ab."⁴⁶

Mit der Beschreibung des unbewältigten Komplexes der Vaterablehnung gibt Ortheil eine Antwort auf die Frage, warum die Welle der Elternliteratur erst so spät, nach dem Tod der Väter erschien und warum aus der "vaterlosen" Generation eine "vatergeschädigte" Generation wurde. Diese Generation, die als "vaterlose" diagnostiziert wurde, was "auch zum Ausdruck bringen sollte, daß sie ihre Väter 'los' geworden sei, sie 'überwunden' habe",⁴⁷ hatte diese mitnichten bewältigt, sondern bloß verdrängt und sich damit von ihrer eigenen Geschichte abgeschnitten. Die Nachkriegszeit ist der Ort einer doppelten Verdrängung bzw. Nichtvergegenwärtigung; der Nichtvergegenwärtigung des Kontinuitätsbruches, den Krieg und Faschismus bedeuteten, sowie der Verdrängung der verborgenen Kontinuität Nazideutschlands. Die Vergegenwärtigung der letzteren und der subsequente Bruch mit den Eltern 1968 hatte einen weiteren Kontinuitätsbruch der

45. Ebd., S. 257-8.

46. Elisabeth Plessen, *Mitteilungen an den Adel*, Zürich, 1976, S. 10-11.

47. Schneider, a.a.O., S. 9.

persönlichen Geschichte zur Folge, der den ersten, historischen verbarg und so das Weiterwirken der elterlichen Verstörungen in den Kindern überdeckte. Dies ist auch ein Grund, warum der Tod der Väter eine Wiederaufnahme der Beschäftigung mit der eigenen Familiengeschichte nötig machte und warum ein beherrschendes Thema der Elternliteratur die Vergegenwärtigung der eigenen Versäumnisse ist.

Ortheils Roman ist Beschreibung eines Konfliktes, für den die anderen Vaterbücher als Symptom anzusehen sind.⁴⁸ Darin ist auch ein Grund zu suchen, warum der Vater in *Abschied von den Kriegsteilnehmern*, ganz im Gegensatz zu *Hecke*, nicht als politische Person auftaucht, ja auch als private Person eher schemenhaft bleibt. Im Unterschied zu den anderen Vaterbüchern, in denen die AutorInnen zu "stellvertretenden Biographen" ihrer Väter wurden,⁴⁹ wird dieses in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* lediglich thematisiert. Es geht nicht um die Person des Vaters, sondern um den Vater als Figur, deren Kriegserfahrungen und Verdrängungsleistungen stellvertretend für eine ganze Generation stehen können, sowie um die Generation, die mit dem Erbe der Väter hat leben müssen. Die Gestalten des Vaters und der Mutter werden Ortheil zu symbolischen Vertretern einer ganzen Generation und deren im Krieg erlittenen Verstörungen. Des Vaters manische Fußbewegungen westwärts wiederholen nicht nur kontinuierlich die Fluchtbewegungen der deutschen Vertriebenen, sondern verkörpern auch den stur nach Westen gerichteten Blick Nachkriegsdeutschlands. Der überlebende Sohn, der sich selbst als "Ich mit dem schwachen und halbkranken Herzen" bezeichnet, der vom Vater nach Westen geschleppt wird, kann symbolisch für das in Wiederaufbau und Wirtschaftswunder wieder erstarkende Westdeutschland stehen: "Nach und nach wird das Herz unseres Ich kräftiger werden, irgendwann wird es gesund sein [...]" (AK, 290)

Daß Ortheil mit *Abschied von den Kriegsteilnehmern* einen gesamtgesellschaftlichen Komplex anspricht kommt bereits im programmatischen Titel zum Ausdruck, der im Vergleich mit einem Großteil der vorhergehenden Vaterbücher das besitzanzeigende Fürwort durch einen

48. Ebd.

49. Ebd., S. 8.

Generationsbegriff ersetzt.⁵⁰ Selbst da, wo der Vater als Repräsentant erscheint, wie zum Beispiel bei Ruth Rehmann oder Christoph Meckel, ist er Vertreter einer gesellschaftlichen Schicht oder eines intellektuellen Typus, wie zum Beispiel des protestantischen Klerus oder des provinziellen Naturlyrikers. Demgegenüber ist der gesichts- und namenlose Vater bei Ortheil, dessen Berufsprofil weniger in Beziehung zu seiner Zeit als zur Tätigkeit des Sohnes steht, Vertreter einer ganzen Generation, die weniger über ihre Taten als über ihre Leiden und deren seelische Kontinuität beschrieben wird. Dies geht einher mit einer Verschiebung des Focus. Gegenüber den anderen Vaterbüchern, in denen die Person des Vaters und sein Verhalten im dritten Reich bzw. die Kindheitserinnerungen der Erzähler, also die Vergangenheit im Erzählmittelpunkt stehen, liegt der Erzählfocus von *Abschied von den Kriegsteilnehmern* auf der Erzählgegenwart, die von der Vergangenheit überschattet und immer wieder eingeholt wird. Dies bedeutet unter anderem, daß Ortheils Roman etwas aufweist, was den meisten anderen Vaterbüchern, fast völlig abgeht, nämlich Handlung auf der Ebene der Erzählgegenwart.

Die Verwobenheit von persönlicher Konfliktbewältigung und gesellschaftlicher Reflexion kommt auch in der Verschmelzung zwischen Autobiographie und Fiktion zum Tragen, die den Roman bestimmt. Zwar tragen auch die anderen Vaterbücher fiktionale Gattungsbezeichnungen wie "Erzählung" oder "Roman", jedoch gibt es keinen Zweifel, daß Siegfried Gauch, Christoph Meckel, Ruth Rehmann und andere über ihre wirklichen Väter schrieben, die ja auch, wie die Erzähler mit Namen und Daten genannt werden. Demgegenüber bleiben Vater und Sohn in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* namenlos. Zwar hat Gehrke in seiner detaillierten Analyse der gebrochenen Erzählperspektiven bei Rehmann und Plessen, deren Erzählerin ja auch einen fiktionalen Namen trägt, darauf aufmerksam gemacht, daß das erzählende Ich nicht unbedingt mit dem Autoren-Ich identisch ist,⁵¹ andererseits betont er, daß die Fiktionalisierung bei Plessen im Dienste einer "raffiniert fingierte[n] Wirklichkeitsaussage" steht, während Rehmann "fingierte Charaktere mit authentischen Vorbildern" erschafft.⁵² Authentizität ist ein häufig wiederkehrender Begriff in der

50. Siehe z.B. Christoph Meckel, *Suchbild. Über meinen Vater*, Düsseldorf, 1980; Peter Henisch, *Die kleine Figur meines Vaters*, Frankfurt, 1975; Paul Kersten, *Der alltägliche Tod meines Vaters*, Köln, 1978; E.A.Rauter, *Brief an meine Erzieher*, München, 1979.

51. Siehe Gehrke, a.a.O., S. 140.

52. Ebd., S. 103/141.

Auseinandersetzung mit der Väterliteratur, die ja auch als Seitenzweig der autobiographischen Literatur der siebziger Jahre beschrieben wurde.⁵³ Als Paradebeispiel und Urtyp des Genres dürfte wohl Bernward Vespers Romanessay *Die Reise* gelten, in dem die intendierte Identität von Autoren-Ich und schreibendem Ich fatales Programm einer Wahrheitsfindung war, die es für sinnlos erachtete, "Wahrheit in einen Kampf mit Stil, Metapher, usw. eintreten zu lassen."⁵⁴

Demgegenüber betreibt Ortheil ein ausgeklügeltes Spiel mit Fiktion und Realität. Seine Bezeichnung seiner Bücher als "Varianten der eigenen Biographie" (EE, 104) zeigt, daß es ihm weniger um persönliche Authentizität zu tun ist, als um die Objektivierung einer persönlichen zu einer gesamtgesellschaftlichen Erfahrung. Der Schriftsteller in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* behauptet von sich, "[m]eistens erfundene" Geschichten zu erzählen, "aber manchmal erzähle ich auch wahre mit ein wenig Erfundenem". (AK, 70) Wenig später folgt eine ironische Bemerkung über seinen Freund, der "noch ganz mit dem kitschigen Bild vom Schriftsteller [lebt], der sich an seinen bloß privaten Launen abarbeitete". (AK, 78) Der Schlüssel zu Ortheils Ansatz, Landesgeschichte über (fiktionalisierte) Lebensgeschichte zu schreiben, findet sich in der Kindheitserinnerung seines Erzählers, der angesichts der Rückfälle seiner Mutter während des kalten Krieges den Eindruck bekommt, "unsere Familie, [...] wir sind auf unglückselige Weise mit den Ereignissen draußen verbunden". (AK, 388)

Wolfgang Frühwald hat in den Vaterbüchern eine "Koinzidenz von Individual- und Nationalgeschichte" gefunden, die "belegt, daß mit der Zerstörung eines irregeleiteten Glaubens an die nationale historische Identität auch die individuelle Kontinuität verlorengegangen ist". Dadurch entsteht eine "Identitätskrise, die sich durch Geschichtsverlust und Traditionsbruch, durch Leitbildzerstörung und Autoritätsverlagerung belegen läßt".⁵⁵ Diese Identitätskrise wird im

53. Siehe z.B. Gehrke, a.a.O., S. 44-9.

54. Bernward Vesper, a.a.O., S. 58, Wolfgang Frühwald sieht in diesem Versuch "distanzlose autobiographische Realität" herzustellen, auch einen Grund für Vespers Selbstmord: "Das Ich des Schriftstellers [...] versucht die mediale Struktur der Sprache und damit den Verstehensabstand zwischen schreibender Person und schreibendem Ich zu überwinden, es mordet mit dem dargestellten, in Bewußtsein und Unterbewußtsein aufgefundenen Vater-Ich das eigene Ich." Frühwald, a.a.O., S. 107-8. Eine ähnliche Interpretation gibt auch der Psychologe Peter Dettmerling in seinem Beitrag "Der Tod als Befreiung? - Über den Vater in der Literatur und im Leben", in: *Loccumer Protokolle* 6, a.a.O., S. 23-31.

55. Frühwald, a.a.O., S. 111.

Schreiben über den Vater bewältigt. Das bedeutet, daß die Vaterbücher letztlich alle im Dienste der eigenen Geschichte, und damit im Dienste einer Kontinuität stehen, selbst da, wo sie die Diskontinuität zur Vatergeneration ausdrücklich betonen.⁵⁶ "Was die Autoren der Väterliteratur, die diese Bücher oft den eigenen Kindern gewidmet haben, suchen, ist also nicht Tradition, sondern Kontinuität [...]" Dies "meint die Kontinuität der eigenen Person ebenso, wie die der Geschichte unseres Volkes, da der nationalsozialistische Kontinuitätsbruch in dieser Literatur bewußt gemacht werden kann".⁵⁷

Im Unterschied zu vielen anderen Vaterbüchern, als Beispiele seien hier nur Paul Kersten und Christoph Meckel genannt, gibt es bei Ortheil keine Verurteilung des Vaters. Selbst der Ausbruch des Erzählers in Santo Domingo gilt weniger der Anklage als der Befreiung von einem Komplex, der, unterhalb der Liebe zum Vater liegend, diese seit der Adoleszenz belastet hatte: "Schon zu der Zeit, in der ich versucht hatte, meinen Vater zu stellen, hatte ich meine Fragen zwar als unausweichlich und notwendig, andererseits aber auch als schwer erträgliche Zumutung empfunden." (AK, 106) Was Ortheils Erzähler von vielen Söhnen der älteren Schriftstellergeneration unterscheidet, ist, daß dieser über eine sehr enge Familienbindung verfügt. Diese hat ihren Grund auch in der für die bundesdeutsche Nachkriegsfamilie typischen, verzweiferten Hinwendung vom Gesellschaftlichen zum Privaten, die die erlittene Enttäuschung der Niederlage kompensieren soll. Die Kindheit von Ortheils Erzähler weist aber, im Gegensatz zu Erfahrungen anderer Söhne und Töchter - an erster Stelle wäre hier wohl Bernward Vesper zu nennen - nicht die für deren Vaterverhältnis signifikanten emotionalen Mangelercheinungen auf.⁵⁸ Bedeutsam ist, daß, wie schon in *Hecke*, die schriftstellerische Bemühung weniger auf der

56. Selbst Elisabeth Plessens Erzählerin, die durch ihr Fernbleiben von der Beerdigung des Vaters eine der radikalsten Brüche mit der Vätergeneration darstellt, sucht letztendlich nach einer persönlichen Annäherung. Durch das ganze Buch zieht sich die Spannung zwischen Trennung von Familie und Tradition ("Ich habe mich gerettet", S. 143) und der Kampf um Liebe und Anerkennung ihres Vaters: "Verdammt noch eins C.A., [...] ich will endlich ein Verhältnis zu dir." (S. 38) Auch hier ist die Tochter "das alter ego des Vaters" (Zitat Plessen in Gehrke, a.a.O., S. 99).

57. Frühwald, a.a.O., S. 123.

58. Vgl. Vesper, a.a.O., bes S. 307ff. Ein Motiv, das in vielen der Vaterbücher auftaucht und das Michael Schneider veranlaßt hat, von der "Psychopathologie der deutschen Nachkriegsfamilie" zu sprechen, ist die Unfähigkeit der Väter, emotionale Bindungen zu den Kindern herzustellen. In diesem Mangel sieht Schneider ein zentrales Motiv für die heftige Ablehnung und Kälte einiger Vaterbücher gegen das Objekt ihrer Beschreibung, Schneider, a.a.O., bes S. 32-52. Siehe auch Iris Radisch, "Die zweite Stunde Null", in: *Die Zeit*, 7.10.1994. "Kindheit, das ist für die zweite Nachkriegsgeneration der Schauplatz einer gründlichen Demontage und Entzauberung."

Feststellung des Grades der Beteiligung der Eltern am Nationalsozialismus liegt, als auf der Erarbeitung des von dieser Generation erfahrenen Leides und dessen Bedeutung für die Gegenwart. Michael Schneider hat festgehalten, daß in der Anklage der Väter durch die Söhne und Töchter, die in nicht unerheblicher Zahl aus der 68er Generation stammten, die Berücksichtigung der Leidenserfahrung und Psychosen der Eltern zu kurz gekommen war:

Der jahrzehntelange Verleugnungs- und Abwehrmechanismus der Eltern-Generation gegenüber ihrer Vergangenheit erzeugte [...] bei der nachfolgenden einen anderen, komplementären Abwehrmechanismus. Indem nun 'en revanche' jeder Verweis der Älteren auf das eigene Elend und die entsetzlichen Leiden [...] abgeblockt wurde [...].⁵⁹

So ist Ortheils Leistung nicht zuletzt, dieses Terrain literarisch bearbeitet zu haben. Dabei mag man die Tatsache, daß er aus einer wesentlich jüngeren Generation stammt als die meisten seiner literarischen Vorgänger und daß seine Vaterfigur, im Gegensatz zu Autoren wie Vesper, Gauch und anderen kaum mit Täterschaft belastet war, als Voraussetzung ansehen.

Die Koppelung des Vätertodes an den Zusammenbruch der DDR macht den Roman, zumindest seinem Anspruch nach, zum Schlußpunkt einer Epoche in der westdeutschen Nachkriegsliteratur und -geschichte. Er stellt nicht nur eine kausale Beziehung zwischen beiden Ereignissen her, sondern interpretiert die Öffnung der DDR als Beendigung des westdeutschen Nachkriegsgenerationenkonfliktes und damit als Beginn eines neuen Deutschlands. Zwar stehen "das Ende des Kalten Krieges und die Wiederkehr Deutschlands in einem historischen wie logischen Zusammenhang",⁶⁰ doch wäre dazu folgendes anzumerken: Trotz der Vergegenwärtigung der Zentralität der Kriegsschulderfahrung für die Gesellschaft und die Literatur der bundesdeutschen Nachkriegsgenerationen wird der Roman auch getragen von einem Wunsch nach Erlösung von dieser Hypothek. Hier fallen die Ebenen des autobiographischen Romans um den 'ausgeschriebenen Krieg' des Schriftstellers Ortheil und des Zeitromans über das Ende der Nachkriegszeit auseinander. Projiziert man die persönliche Bemühung des Erzählers um eine Befreiung von der Figur des Vaters

59. Schneider, a.a.O., S. 18, 19.

60. Dan Diner, "Deutschland, die Juden und Europa. Vom fortschreitenden Sieg der Zukunft über die Vergangenheit", in: ders., *Kreisläufe*, Berlin, 1995, S. 11-26, hier S. 11.

und den toten Brüdern in ihm auf die vom Roman angestrebte gesellschaftliche Ebene, so erhält das Bild der Beerdigung des traumatischen Materials in ferner östlicher Erde einen fragwürdigen Beigeschmack. Die Fragwürdigkeit besteht nicht zuletzt darin, die ernsthafte und schmerzliche persönliche Bewältigung eines zentralen Konfliktes zwischen den Nachkriegsgenerationen mit der Utopie seiner gesamtgesellschaftlichen Auflösung, beziehungsweise Beerdigung, zu verbinden. So kann man die "namenlose Freude" (AK, 407) des Erzählers angesichts neuer historischer Entwicklungsmöglichkeiten im Licht der jüngsten rechtsradikalen Ereignisse auch und besonders in Ostdeutschland nur als extrem blauäugig bewerten. Hier läuft Ortheil Gefahr, mit seiner Hoffnung auf eine Grablegung des, wie im Roman richtig erkannt, gerade für Westdeutschland beherrschenden Nachkriegsthemas, sich ungewollt an die Seite derjenigen zu begeben, die den deutschen Faschismus und die aus ihm erwachsenen Hypotheken und Verpflichtungen so gerne in den Lauf der Weltgeschichte integrieren und zur Tagesordnung übergehen möchten. So kann man, wenn dies auch bestimmt nicht in Ortheils Sinn ist, die Beerdigung der Kriegsoffer als Symbol der von Dan Diner angesprochenen nationalen Amnestie, die der Mauerfall bedeutete, (miß)verstehen.⁶¹ Ortheils Aussage, die Bundesrepublik sei ein "unnatürliches Gebilde",⁶² findet sich im Roman als Bemerkung des Erzählers, BRD klinge "wie der Name einer Stahlfirma". (AK, 357) Der ironische Seitenhieb auf die auf dem wirtschaftlichen Erfolg basierende westdeutsche Identität stellt auch diese als "unnatürlich" aus. Wer aber von Unnatur spricht, nimmt implizit die Existenz von etwas Natürlichem an. Die Alternative zur nicht identitätsfähigen Stahlfirma BRD lautet "Westdeutschland": "[...] hört sich viel harmloser an, fast naiv, ein kleines puzzliges Land mit ein paar unbedeutenden Flüssen wie Ems, Nahe und Sieg." (AK, 357) Hinter Ortheils Bemerkung, das geschichtliche Bezugsfeld der Bundesrepublik sei die Zeit des Faschismus gewesen, "an dem sie sich über vierzig Jahre [ungefähr Ortheils Alter] abgearbeitet" hatte,⁶³ liegt unausgesprochen die Annahme und die Vorstellung, das neue Gebilde sei historisch nicht mehr durch die Vergangenheit bestimmt; ein weiterer Stunde-Null-Mythos also. Hier offenbart sich eine Nähe zur Rede von der

61. Vgl. Diner, a.a.O., S. 25-6: Die Mehrheit der ethnischen Deutschen "empfanden Teilung, Grenze und vor allem die Mauer als ein in die Gegenwart hineinwirkendes Symbol nationalsozialistischer Vergangenheit, ja als Ausdruck eines Strafgerichts. Der Fall der Mauer und die Überwindung der Teilung muß insofern als kollektive Amnestie, als die endlich eingetretene Erlösung des Nationalen aus den Fängen der mit dem Nationalsozialismus verbundenen Erinnerung empfunden worden sein."

62. Ortheil, in der Umfrage "Wieviel Literatur im Leben, wieviel Politik in der Poesie?", a.a.O., S. 105.

63. Ebd

Gesinnungsästhetik der bundesdeutschen Literatur im deutsch-deutschen Literaturstreit, den man auch als Versuch verstehen kann, diese Literatur um ihres expliziten oder impliziten Verweises auf Auschwitz zu verabschieden. Trotz Ortheils Bemerkung, die Ereignisse von 1989 hätten auch "den historischen Raum der Erinnerung" geöffnet,⁶⁴ kann man in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* eine Bewegung auf ein "natürliches" Vater-Land zu und einen Wunsch nach heiler Geschichte ausmachen. Zu fragen ist, was erinnert wird. Auschwitz erscheint in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* weniger als Ort des Leidens der Opfer des Nationalsozialismus denn als negativer Signifikant für die Geschichte der westdeutschen Nachkriegszeit. Der Krieg ist im Roman, im Gegensatz zu *Hecke*, seltsam aller historischen Entwicklung und Ursachen entkleidet und erscheint personifiziert als Naturgewalt, die "schon so früh [begonnen hatte], das Leben meiner Eltern zu vernichten". (AK, 98) Das im christlichen Sinne verstandene Vateropfer dient nicht zuletzt dazu, die Geister der Vergangenheit, die die Gegenwart immer noch plagen, zu befrieden, den Schuldzusammenhang aufzuheben. Die Vaterwerdung des Sohnes endet mit der Umkehrung der Abkehr vom Vaterland und mit der Entstehung eines "natürlichen" Raumes, der Ausgrabung in *Hecke* folgt die Beerdigung in *Abschied von den Kriegsteilnehmern*, der schmerzlichen Vergegenwärtigung die Bewältigung. Der Inkorporation des Vaters wegen muß dieser auch als politische Person verschwinden. Während Autoren wie Ruth Rehmann und Elisabeth Plessen die autoritäre Welt ihrer Väter als Ursachen für deren Mitläufertum identifizieren und mit ihr brechen, taucht diese Welt in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* nicht auf.

Dennoch unterscheidet sich Ortheils Roman von dem um die deutsche Einheit geführten Diskurs, der ja auch von der Bemühung gekennzeichnet war, zusammenzureden, was "zusammengehört", dadurch, daß dieser Teil um des im Roman ausgedrückten, gestaltlosen Möglichkeitssinnes wegen ausgespart bleibt, wie auch Ortheil selbst sich von diesem Diskurs ferngehalten hat. Dieser Diskurs wurde nicht zufällig von Angehörigen einer Generation getragen, die die deutsche Teilung und ihre Folgen als "Mangel" empfinden konnten und "ein Bedürfnis nach geschichtlicher Überwindung des Zustandes Bundesrepublik" hatten.⁶⁵ Was in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* entsteht, ist in

64. Ebd.

65. Martin Walser, "Händedruck mit Gespenstern", in: Walser, *Über Deutschland reden*, Frankfurt/M, 1988, S. 7-23, hier S. 23.

diesem Sinne keine "Wieder"-Vereinigung, keine Wiederherstellung eines alten Zustandes, sondern etwas Neues, Unbeschriebenes.

Diese Utopie der geschichtlichen Öffnung indes, die Ortheils gesamtes Romanschaffen durchzieht, war schon beim Erscheinen des Romans der tatsächlichen gesellschaftlichen Realität nicht mehr angemessen. Dies wird nicht zuletzt an der naiven Harmlosigkeit erkennbar, die "Westdeutschland" zugemessen wird, einem Begriff, der ohne den anderen Teil des Gegensatzpaares obsolet wird und ohnehin aus dem Vokabular der "Anderen" stammt. Hier liegt auch das Risiko von Ortheils erzählerischem Ansatz, den gesellschaftlichen Zeitgeist erzählerisch zu deuten, nämlich, von der Rasanzen desselben und der gesellschaftlichen Entwicklung überholt zu werden. Schärfer formuliert: In Ortheils Wunsch, mit seinen Zeitromanen auch 'Geschichtstreiber' sein zu wollen, ist, bei Aufgabe der kritischen Position, gesellschaftliche Alternativen formulieren zu wollen, die Affirmation des Bestehenden tendenziell enthalten. Von der potentiellen Zweideutigkeit dieses Unternehmens zeugt auch Ortheils Zitat Uwe Johnsons zur Beschreibung der doppelten Aufgabe des Zeitromans:

Kritik, Gesellschaftskritik - das ist gewiß die eine, markante Zielsetzung des Zeitromans; die andere, verborgener jedoch ist [...] eine im geheimen optimistische Anstrengung, den Menschen eine Zukunft zu eröffnen, gewissermaßen 'Menschenfreundlichkeit' herzustellen. (Schau, 87)

Der 'Geschichtstreiber' riskiert, um des positiven Gehaltes der 'Menschenfreundlichkeit' willen, die dominanten gesellschaftlichen Kräfte zu bestätigen.

Darüberhinaus ist Ortheils offen optimistischem Roman seine Ambition, innere Gesellschaftsgeschichte und Literaturgeschichte zu schreiben, deutlich anzumerken. Die beklemmende und verzweifelte Suche nach der persönlichen und historischen Erfahrung in der Familiengeschichte, die *Hecke* auszeichnete, fehlt in *Abschied von den Kriegsteilnehmern*, nicht zuletzt deswegen, weil Ortheil hier schon im Besitz der Wahrheit ist, und sie nur noch einmal, wenn auch unter anderen Prämissen, erzählen muß. Erforschte *Hecke* eine historische Erfahrung über persönliche Geschichte und fand auf diese Weise zu einer gesellschaftlichen Aussage, so wird hier

Persönliches und Gesamtgesellschaftliches zusammengezwungen, da der in *Hecke* erarbeitete Komplex, um nicht in der Wiederholung stehenzubleiben, nicht nur erkannt, sondern beendet werden muß. Der von Ortheil ausgemachte, in der Erfahrungsliteratur der siebziger Jahre aufgerichtete Antagonismus 'Schreiben' statt 'Literatur' wird nicht aufgelöst, sondern bloß in sein Gegenteil verkehrt. Zwar scheint sich Ortheil der Dialektik der Vaterbücher, die, auf der Suche nach der persönlichen Geschichte, letztlich doch wieder fiktionale Texte produzieren,⁶⁶ bewußt zu sein, aber in seinem Bestreben, die dort verhandelte Problematik der Geschichtsbewältigung ins Reich der 'echten' Literatur zu überführen, verfällt er ins andere Extrem. Die durchaus glaubwürdig erzählte Geschichte der Bewältigung des Vaterkonfliktes, die ja an sich schon die gesellschaftliche Konstante der Weiterreichung von Traumata aufweist, wird mit bedeutungsvollen Motiven angereichert, die keinen Zweifel an der literarischen Seriösität und damit Repräsentativität des Geschriebenen lassen sollen. Um der an sich stimmigen persönlichen Erzählung zeitgeschichtliche Relevanz und Repräsentanz zu verleihen, wird ihr noch ein weltgeschichtlicher Teil angehängt, der, des angestrebten Optimismus wegen, der tatsächlichen gesellschaftlichen Entwicklung bereits hinterherrennt.

Die Grablegung des Vaters und die Emanzipation von ihm als Herrn des Schreibens, der ständig auf die Ursachen dieses Schreibens verweist, bei gleichzeitiger Etablierung einer Vater-Sohn-Kontinuität, auf den in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* nicht offen angesprochenen Komplex des Nationalen. Benedict Anderson hat in seinem Buch *Imagined Communities* die Entstehung des Nationalismus an der Schwelle der Aufklärung beschrieben.⁶⁷ Die Aufgabe der Religion, durch Transformation des Todes in Kontinuität eine "imaginative response to the overwhelming burden of human suffering" zu schaffen, wird dabei von säkularen Kräften übernommen.⁶⁸ Dabei kommt vor allem den im 18. Jahrhundert sich etablierenden neuen Medien Roman und Zeitung eine wesentliche

66. "Die Geschichten, die da erzählt werden, sind erfundene Geschichten, Fiktionen historischer Identität, die sich zwischen Aufarbeitung und Verdrängung der Vergangenheit selbst zu finden, im Schreibkampf gegen die Selbstentfremdung selbst zu erfinden sucht.", Hinrich C. Seeba, "Erfundene Vergangenheit: Zur Fiktionalität historischer Identitätsbildung in den Vätergeschichten der Gegenwart", a.a.O., S. 177.

67. Benedict Anderson beschreibt jedes Kollektiv als imaginiert, "because even the members of the smallest nation will never know most of their fellow-members [...], yet in the minds of each lives the image of their communion." Anderson, *Imagined Communities*, London, 1983, S. 6.

68. Ebd., S. 10, 11.

Rolle zu.⁶⁹ Der Roman mit seiner linearen, chronologischen Erzählform ist ideal, die neue Art der imaginierten Gemeinschaft zu repräsentieren, deren Selbstverständnis auf die Chronologie der "homogenen, leeren Zeit" gegründet ist.⁷⁰ Ein besonderes konstitutives Moment kommt hierbei der Entwicklung der Volkssprache zur Nationalsprache zu.⁷¹ *Abschied von den Kriegsteilnehmern* enthält in seinem Rekurs auf religiöse Modelle nicht nur die Transformation von enthistorisierenden, sakralen Elementen zur sinnstiftenden historischen Kontinuität, sowie die Wiederauffindung der National/Vatersprache durch den Erzähler. Dieser ruft angesichts der Ereignisse von 1989, vor der symbolischen Grablegung des Vaters aus: "Ich kann es mir vorstellen, und vor allem, ich will es mir vorstellen, [...]" (AK, 407) *Abschied von den Kriegsteilnehmern* ist auch der Eintritt des Schriftstellers in eine imaginierte Gemeinschaft. Es geht hier nicht darum, Ortheil Nationalismus vorzuwerfen, sondern die Stelle aufzuzeigen, an dem sein Programm, die "innere Geschichte der im Westen aufgewachsenen Nachkriegsgenerationen" zu schreiben, zusammen mit dem Anspruch, zu sagen "was das Geschehene für Menschen in einer konkreten Situation, an einem konkreten Ort bedeutet" (Schau, 21/82), mit dem alten Bild vom Dichter als Repräsentanten der Nation zusammenläuft. In dem bereits erwähnten Aufsatz "Frische Fische! Zur Tradition des deutschen Zeitromans" zitiert Ortheil aus Uwe Johnsons "Unterhaltungen über den Roman". Johnson, dem die Verbindung von Roman und imagined community nicht verborgen geblieben ist, bemerkt dort, es gebe "'unter den Menschen [...] ein nicht ausrottbares Bedürfnis, ihre Trennungen aufzubrechen", dieses werde "einzigartig bedient durch jene Form der Geschichte, die da heißt Roman"'. (Schau, 86) Diese Vorstellung der Überwindung der Isolation durch das Medium Literatur zieht sich als Leitthema durch Ortheils Romane und Aufsätze. Während es von *Fermer* bis *Agenten* jedoch um das Aufsuchen gesellschaftlicher Freiräume ging, und sich die Protagonisten hauptsächlich der gesellschaftlichen Strömung widersetzen, verändert sich in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* der Schwerpunkt hin zur Partizipation. Und dies ist ja auch eine Art von Heimfindung.

69. Siehe Anderson, a.a.O., S. 22-25.

70. Ebd., S. 24.

71. Siehe Anderson, a.a.O., S. 67-82.

Das Sprechen vom Sprechen führt uns durch die Literatur,
aber vielleicht auf anderen Wegen auch zu diesem Draußen,
dahin, wo das sprechende Subjekt verschwindet.

Michel Foucault, *Das Denken des Draußen*

Schlußbemerkung: Von Elefanten und anderen Monomanen - Die Suche nach der poetischen Heimat

Der Komplex >Heimat< in der deutschen Gegenwartsliteratur hat in den letzten Jahren, auch unter dem Eindruck von Edgar Reitz' sechzehnständiger Fernsehserie gleichen Titels, stetig an Aufmerksamkeit gewonnen.¹ Dabei wurde die verstärkte Hinwendung zur Region in der deutschsprachigen Literatur der seit Mitte der siebziger Jahre vor allem mit den gesellschaftlichen Entwicklungen seit '68 und der Entstehung von Bürgerinitiativen in Verbindung gebracht, "deren Reformeifer sich vor allem auf die eigenen Lebenswelten richtete".² Dies wurde auch als Umkehrbewegung einer Generation gesehen, die sich in den sechziger Jahren in der Politisierung und zwecks Selbstbefreiung von dem "hinterwäldlerischen Denk- und Lebensweisen der Eltern" und ihrer Umwelt abgesetzt hatte.³ Der größer werdenden Entfremdung in den gesichtslosen Ballungsräumen wurde begegnet mit einer wachsenden Literarisierung realer oder fiktionaler regionaler Lebensräume, in der die Auszehrung von identitätstiftenden

1. Siehe z.B. Norbert Mecklenburg *Die grünen Inseln. Zur Kritik des literarischen Heimatkomplexes*, München, 1986; Jürgen Peltzer, Die Heimat ist nicht 'tümlich': Zur regionalen Thematik in der jüngsten deutschsprachigen Prosa", *Monatshefte*, 2, 1987, S. 232-43; Helge Drafz, "Heimatkunde als Weltkunde. Provinz und Literatur in den achtziger Jahren", in: Walter Delaber/Werner Jung/Ingrid Pergande (Hrsg.) *Neue Generation. Neues Erzählen. Deutsche Prosa-Literatur der achtziger Jahre*, Opladen, 1994, S. 77-101.

2. Drafz, a.a.O., S. 79

3. Drafz, a.a.O., S.85.

Strukturen entweder thematisiert werden konnte, oder ihr etwas entgegengesetzt wurde. Hierbei entstand auch eine "negative" oder "kritische" Heimatliteratur, die dörfliche Enge und Denkweisen zum Thema machte.⁴ Das Absterben moderner, avantgardistischer, von je an den schnellen Veränderungen der Metropole ausgerichteten Poetiken in der Postmoderne tat ein weiteres, um einen "Perspektivenwechsel" zu begünstigen. Jedoch wurde auch darauf hingewiesen, daß die deutsche Literatur, und die bundesrepublikanische insbesondere, aus historischen Gründen "regional verortet" sei. Die Abwesenheit einer zentralen Metropole ließ eine dezentrale Literatur entstehen, die sich "keinen gemeinsamen geographische Ort" suchen mußte.⁵ Regionale Literatur in Deutschland hat also eine reiche Tradition. Von dieser Seite betrachtet, scheint die Thematisierung eines Genres "regionaler Roman" nicht besonders hilfreich, da es den größten Teil der Literatur einzuschließen scheint.⁶

Norbert Mecklenburg hat in seiner umfangreichen Studie *Die grünen Inseln. Zur Kritik des literarischen Heimatkomplexes* versucht, zwischen den Begriffen 'Region', 'Provinz' und 'Heimat' zu unterscheiden. 'Provinz' ist dabei ein Begriff, der von einem Verwaltungsterminus zu einem "soziokulturellen Deutungsmuster" avancierte und von der Kulturkritik zu einem "negativen Wertbegriff" gemacht wurde. Dieser Wertung wurde versucht entgegenzutreten: "An der Provinz sollen danach Lebensmöglichkeiten aufscheinen, die das 'falsche' Leben in den Metropolen und Industriezersiedlungen nicht mehr bietet."⁷ In diesem utopisch gefaßten Sinn verschwimmt der Provinzbegriff mit dem der Heimat.

4. Hier wäre vor allem Peter Handkes *Wunschloses Unglück*, Peter O. Chotjewitz' *Saumlos*, sowie die Stücke von Kroetz zu nennen. Siehe Mecklenburg, a.a.O., S. 58f, Drafz, a.a.O., S. 99.

5. Drafz, a.a.O., S. 81. Siehe auch Mecklenburg, a.a.O., S. 77f.

6. Siehe Mecklenburg, a.a.O., Einleitung, Fußnote 50, wo eine mehrseitige "keineswegs Vollständigkeitsansprüche erhebende" Liste von "Romanen, die von Provinz erzählen" erscheint, in der fast die gesamte Gegenwartsliteratur vertreten ist.

7. Ebd., S. 49-50.

'Region' ist demgegenüber ein wertneutraler Begriff, der eine "Zwischengröße zwischen staatlicher und lokaler Einheit" markiert, "ein territoriales Teilgebiet, einen begrenzten Kultur-, Geschichts- und Sozialraum".⁸ 'Heimat' hingegen bezeichnet er als "gedankliche Leerform, die desto mehr Gefühle und auch ideologische Vorstellungen an sich zieht, je geringer ihr objektiver Sachgehalt ist".⁹ Mecklenburg ist um eine Enttabuierung des traditionell von rechtskonservativer Seite besetzten Heimatbegriffes zu tun und um die Entfaltung seines utopischen Potentials im Blochschen Sinn. Ihm ist einer regionalen Literatur gelegen, die den Menschen das Verständnis und die aktive Gestaltung ihrer Lebensräume ermöglicht, und so 'Heimat' entstehen läßt: "Der neue Heimatbegriff [...] knüpft an Ernst Blochs dialektische Vereinigung des Nostalgischen und des Utopischen an, [...]"¹⁰ Die ausgemachte Tendenz zur Region in den achtziger Jahren liegt, so Drafz, "in der inhaltlichen Hinwendung zur Problematik des im Verschwinden begriffenen Provinzmilieus", wobei es auch "um den Verlust von Heimat" geht.¹¹ Sowohl Drafz als auch Mecklenburg optieren für eine "detektivische Heimatkunde", die "das Aufspüren und die Spurensicherung verdrängter und verschütteter regionaler Geschichte" leistet, wobei das Erzählen als Widerstand gegen das Vergessen dient.¹²

In diese neue Provinzliteratur lassen sich Ortheils Romane nur am Rande integrieren. Sein Programm der Beschreibung der "inneren Geschichte der im Westen aufgewachsenen Nachkriegsgenerationen" (Schau, 21) mit seinem Drang nach Öffnung der "provinziellen, [...] selbstbezogenen Enge" (Schau, 36) läßt sich selbst da, wo eine konkrete Region im Vordergrund zu stehen scheint, nicht auf diese beschränken. Zwar kann man *Hecke* und der im Hunsrück spielende Teil von *Agenten* unter dem Genre des

8. Ebd.

9. Ebd., S. 50-1.

10. Ebd., Siehe auch S. 52ff.

11. Drafz, a.a.O., S. 84.

12. Ebd., S. 88, Mecklenburg, a.a.O., S. 346.

"kritischen Heimatromans" fassen, die Thematik der Romane sprengt jedoch diesen Zusammenhang.¹³ Der Authentizität einklagende Widerspruch eines ortsansässigen Lehrers angesichts der in *Hecke* geschilderten Umstände macht dies deutlich.¹⁴ Die durchgehende Thematisierung der Reise, die mit dem Motiv der Öffnung korrespondiert, sei es eine auf der Handlungsebene unternommene Reise, wie in *Fermer*, *Schwerenöter* und *Abschied von den Kriegsteilnehmern*, oder eine Reise der Schrift, des Erzählens, die alle Romane Ortheils auszeichnet, steht der Ortsgebundenheit der neuen Provinzliteratur genauso entgegen, wie den Versuchen, einen verlorengegangenen Raum sprachlich zu rekonstruieren, wie es sich zum Beispiel an Grass' *Blechtrommel* zeigt. Ortheils reisende Protagonisten sind Signifikanten jenes Heimwehs, das er in dem Essay "Die verschwiegene, die poetische Heimat in und zwischen den Sätzen" als ehrlichere Alternative zu den "Heimatmeldungen [...] vom Kindheitsglück oder -unglück nie vergessener Stunden" bezeichnet hat.¹⁵ Heimat ist, gerade wegen der jüngsten deutschen Geschichte, das Unbenennbare: "[...] wir können die Heimat nicht beim Namen nennen, längst nicht mehr."¹⁶

Heimat ist in Ortheils Texten ein verdoppelter Komplex, wie sein ganzes Schreiben unter der Obsession der Verdopplung zu stehen scheint. Zum einen beschreiben seine Romane eine Form der Landeskunde, Michael Rutschkys Begriff der "Ethnographie des Inlands" verwandt, wobei es weniger um die Erfassung konkreter Lebensumstände geht, als um die diesen zugrundeliegenden (geistes)geschichtlichen Prozesse und Bedingungen.¹⁷ Der Nationalsozialismus und der Krieg erscheinen bei Ortheil als der

13. *Hecke* wurde mehrfach mit Handkes *Wunschloses Unglück* verglichen. Siehe Mecklenburg, a.a.O., S. 27, Gehrke, a.a.O., S. 245.

14. Siehe Kapitel 2, S. 96.

15. Ortheil, "Die verschwiegene, die poetische Heimat in und zwischen den Sätzen, *Neue Zürcher Zeitung*, 5./6.1. 1980.

16. Ebd.

17. Michael Rutschky: *Zur Ethnographie des Inlands*, Frankfurt, 1984. In seinem Einleitungsaufsatz zu *Schauprozesse* bezieht sich Ortheil ausführlich auf Rutschky, a.a.O., S. 12-14.

bestimmende Faktor der bundesdeutschen Gegenwart. Sein Schreiben könnte man als eine Archäologie dieser verschütteten, verdrängten Vergangenheit begreifen, einen Versuch den der Nachkriegsgeneration nie ganz bewußt gewordenen Kontinuitätsbruch erfahrbar zu machen. Zum anderen beschreiben seine fünf Romane einen Kreis, der selbst als eine Form der Heimreise zu bezeichnen ist, die eng mit seiner persönlichen Lebensgeschichte verknüpft ist. Ortheil nennt seine Romane "Stationen einer einzigen Reise", als "Varianten der eigenen Biographie", die sich um die zentrale Erfahrung seiner Kindheitsgeschichte drehen. (EE, 388) In *Das Element des Elephanten* beschreibt Ortheil seine Romane als "Kreis um mein Elternhaus", den er "vermessen" hat. (EE, 108) Die Erfahrung der Heimatvertreibung, als die Ortheil den Krieg und seine Folgen ansieht, resultiert in einer Schreibbewegung, deren Anstrengung dahin zielt, sich die traumatische Kindheitserfahrung, die sein gesamtes Schreiben bestimmt, "auszuschreiben". Diese Sehnsucht nach Heimkehr zieht sich durch Ortheils gesamtes Werk, vom Müller in *Fermer*, der es lange Zeit "in dieser Gegend [...] nicht aushalten" konnte (F, 197), über Johannes' Odyssee in *Schwerenöter* bis zum Erzähler in *Abschied von den Kriegsteilnehmern*, der von sich sagt: "[...] irgendwann wirst du es schaffen, zurückzukommen". (AK, 61). Der Müller in *Fermer*, der es geschafft hat, "dieser Gegend [zu] entlaufen und doch zurückgekommen" ist (F, 231) erscheint, vom Ende her gelesen, als ein ferner Vorläufer des *Erzählers in Abschied von den Kriegsteilnehmern*.

Das Element des Elephanten zieht den Zirkel, den Ortheils fünf Romane beschreiben, noch einmal und erzählt seine Genesis als Schreibender. Ein Thema, das sich in allen Romanen Ortheils wiederholt, ist das Subjekt, das durch das Auffinden der eigenen Stimme zu sich selbst findet. Nach *Fermer* sind alle Ortheilschen Texte Ich-Erzählungen, in denen diese Konstitution der eigenen Stimme als Schrift stattfindet. Die Erzähler wohnen an einem isolierten Ort abseits der Gesellschaft ihrer "Wiedergeburt" im Text, als Text bei, in einer manischen, befreienden Schreibbewegung.

Der Schlüssel dazu liegt in Ortheils Biographie. Ortheil litt in seiner frühen Kindheit an Autismus und folgte damit der Mutter, deren Sprachzentrum durch einen Granatsplitter beschädigt worden war. Durch seine Mutter, die Bibliothekarin war, kam er auch in Kontakt mit der Schrift, den Buchstaben, die er als Bedrohung, als Einbruch in die Intimität zwischen Mutter und Kind empfand. Sprechen und Schreiben als Macht, als "Kunst der Benennung" (EE, 58), jedoch lernte er erst durch den Vater, der ihn auf Wanderungen mitnahm und ihm die Gegenstände bezeichnete, diese später aufzeichnete und das Wort daneben malte. So wurde er "zum zweiten Mal geboren in der Sprache, die Sprache hat mich wiedergeboren, und als sie mich ausgespuckt hatte als Sprechenden, war das Schreiben da". (EE, 15) Die Erfahrung der Sprachlosigkeit und die damit verbundene Angst ist die Kehrseite von Ortheils Erzählen, seiner Virtuosität und seiner Lust an der Beschreibung. Hinter allen Texten lauert die Stummheit als existentielle Lebenserfahrung und der Kampf um die eigene Stimme, der Kampf mit den Buchstaben, von denen es heißt, sie "waren wie Unholde, kleine springlebendige Geister". (EE, 37) Erst die Schrift verleiht Macht über sie, denn schreibend macht der junge Ortheil die Erfahrung, daß "die Buchstaben verschwanden". (EE, 38) Die Erfahrung der Ferne der Buchstaben, die sich mittels Schreiben in Nähe umwandeln läßt, sowie die Empfindung der Sprache der anderen als "Wortschnee, Sprachgefitter, Massen, denen ich nur dadurch entkam, daß ich mich über meine schwarzen Hefte beugte" (EE, 46), führt unweigerlich zur Schrift als der Konstitution der eigenen Stimme, des Selbst. So konstituiert sich nicht ein Schriftsteller, sondern ein Schreibender und Lesender, ein "Bibliomane". Bibliomanen sind "Lesetierte [...] schwer, übersättigt und langsam, [...] die Elephanten des Lesens". Das Element des Elephanten aber ist die "unendlich zirkulierende Schrift". (EE, 34-5) Hier bezieht sich Ortheil auf Michel Foucaults oben erwähnte Beschreibung der Literatur als "endloses Murmeln", als Gegendiskurs zum Gewirr der herrschenden Diskurse, die er an anderer Stelle zitiert.¹⁸ Die zirkulierende Schrift, der Selbstbezug der Sprache und der

18. Ortheil, Schauprozesse, a.a.O., S. 153. Siehe auch Einleitung, S. 11 und Kapitel 1, S. 58.

Schrift, gebiert den "Raum der Stimmen", in dem das traditionelle Subjekt sich in der Schrift auflöst, Sprache wird. Dieses birgt eine zweifache Utopie von Nähe und Entfernung, von Selbstschöpfung und Ich-Dissoziation. Ortheil berichtet von seiner Erfahrung, sich als achtjähriger zum ersten Mal in einer Lokalzeitung gedruckt zu sehen: "Ja, es war ein zuvor nie erfahrener, einzigartiger Genuß, [...] mein Name, *Ich*, ein für allemal." (EE, 118-9) Gleichzeitig muß er jedoch feststellen, daß "mein gedruckter Name ein fremder Name" ist. Das Subjekt des Textes ist Ich und Nicht-Ich zugleich: "Jetzt war es bewiesen, ich lebte gleich mehrfach [...]" (EE, 121) Im Akt der Veröffentlichung tritt das private Ich zurück zugunsten einer Textgestalt, in der sich "die manische Suche nach dem Überleben [...] ausgelöscht" hat in die "Herrschaft der Schrift, [...] in den Raum der Spiegel und Labyrinth, in den Raum der unendlichen Dialoge". (EE, 127) Ortheils Romane haben so Anteil an dem, was Foucault "Das Denken des Draußen" genannt hat, "das Denken, das sich außerhalb der Subjektivität aufhält".¹⁹ Das Ich, das in diesem Sprechen entsteht, ist namenlos, ist dem cartesischen "Ich denke" entgegengesetzt: "Das 'ich denke' führte nämlich zur unzweifelbaren Gewißheit des Ich und der Existenz, das 'ich spreche' hingegen läßt diese Existenz zurückweichen."²⁰ Dieses Sprechen vollzieht sich am Rande des Schweigens, ein Diskurs, der "seine Unumschränktheit nur in der Abwesenheit jedes anderen Sprechens" findet: "Das Subjekt der Literatur [...] wäre nicht so sehr das Sprechen in seiner Positivität, als die Leere, in dem es seinen Raum findet, wenn es sich in der Nacktheit des 'ich spreche' aussagt."²¹ Diese Bewegung findet sich in den selbstthematisierenden Schreibbewegungen von Ortheils Erzählern am Rande des Geschehens wieder. Nicht umsonst sind die Erzähler, die am konsequentesten diese Schreibbewegung in *Hecke* und *Abschied von den Kriegsteilnehmern* ausführen, namenlos. Auch dies zeigt, wie sehr Ortheil von Konzepten der Authentizität entfernt ist.

19. Michel Foucault, "Das Denken des Draußen", in: Foucault, *Schriften zur Literatur*, a.a.O., S. 130-56, hier S. 133.

20. Foucault, a.a.O., S. 132.

21. Ebd. u. S. 131.

Während Foucault jedoch von dem Ende der Subjektivität besessen zu sein scheint,²² gibt es bei Ortheil den Gegenpol der Erinnerungsschrift, des an Proust orientierten Entzifferns des eigenen Lebens, welches gegen das die Erfahrung bedrängende Vergessen eine "Dauer 'außerhalb' der alltäglichen Zeit" schafft. (KBS, 244) Der Schriftsteller "ist der universelle Leser des eigenen Lebens, er dehnt und verlangsamt die Lebensszenen und Empfindungen, um diese auszuweiten, zu verräumlichen, um aus den flüchtigen Bildern Zustandsbilder zu machen". (KBS, 245) Ortheils Texte sind, in ihrem Bestreben nach Totalität, der Thematisierung des Erzählens gegen das Vergessen einerseits und der Reflexion postmoderner Theorien andererseits auch ein Versuch, Moderne und Postmoderne zu vermitteln, gegen die Tendenz des Vergessens, das die kulturelle Postmoderne auszeichnet.²³ Dies bedarf jedoch einer ähnlichen Anstrengung, die schon Benjamin an Proust feststellte.²⁴ Ein weiterer Grund für die Isolation der Ortheilschen Protagonisten.

Von hier aus wird auch Ortheils Begriff der "poetischen Heimat" deutlich, mit dem er "so etwas wie eine Zentrierung meiner eigenen Arbeiten um eine Utopie beabsichtigt hatte". (Schau, 130) Mehr und mehr werden die Ortheilschen Texte zur Heimat ihrer Erzähler, zur Sprachheimat, in der sie durch das Erzählen ihre lebensweltliche Heimatlosigkeit kompensieren. Fermer, der "im Satz als Gestalt [...] erscheinen" will (F 238), führt die Ortheilschen Heimatsuchenden an. Zwar findet er sogar zu einem identitätsstiftenden dialogischen Diskurs, doch muß er am Ende das Land verlassen. Von *Hecke* an sind alle Ortheilschen Texte analytische Ich-Erzählungen, die in einer kreisförmigen, sich textuell selbstbestätigenden Struktur verlaufen, also erzählend immer

22. Siehe Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/M., 1971, S. 462: "Der Mensch ist eine Erfindung, deren junges Datum die Archäologie unseres Denkens ganz offen zeigt. [...] Wenn diese Dispositionen verschwänden, [...] dann kann man sehr wohl wetten, daß der Mensch verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand."

23. Vgl. Jameson, a.a.O., S. 63. Burghard Schmidt hat in einer Attacke gegen die Postmoderne diese als *Strategien des Vergessens* bezeichnet. Frankfurt/M., 1994.

24. Siehe Benjamin, "Über einige Motive bei Baudelaire, a.a.O., S. 609-11.

wieder auf sich zurück kommen und so gleichzeitig die in der Gesinnung zur Totalität angelegte Schließungstendenz unterlaufen. Die Errichtung eines sich in den Schwanz beißenden Erzählgerüsts aber führt zu einem kurzgeschlossenen Erzählkreislauf, in dem sich das textuelle Subjekt konstituiert. Von *Fermer* bis zu *Agenten* läßt sich eine Bewegung zu immer radikaler werdender Textualisierung der Erzählinstanz beobachten, die selbst in *Abschied von den Kriegsteilnehmern*, das diesen Kreis aufbricht, noch ständig thematisiert wird. Die identitätsstiftende Natur von Ortheils Texten führt, je weniger die narrativen Instanzen ihre Utopien gesellschaftlich verwirklichen können, immer mehr dazu, daß es nurmehr der Text ist, der dem Ich Ort und Heimat bietet. Dies wird auch in der von Ortheil angesprochenen Utopie deutlich, "deren Leuchtkraft sich auf den schwebenden, prinzipiell unabschließbaren Charakter der einzelnen Sätze beziehen sollte". (Schau, 130) Die Texte von Hanns-Josef Ortheil sind so Heimatromane in zweifachem Sinne, als sie zum einen eine literatur- und gesellschaftsgeschichtliche Landeskunde betreiben und zum anderen in ihrem Streben nach Totalität des Ausdrucks sich auf Lukács' Romantheorie zurückbesinnen. Im Sinne von Lukács' Formel der "transzendentalen Obdachlosigkeit", die er selber auch an anderer Stelle "Heimatlosigkeit" nennt,²⁵ die durch das Schreiben und im Text kompensiert werden soll, könnte man den Roman als Gattung schlechthin als Heimatroman bezeichnen, oder, wie Rainer Nägele sich ausdrückt, als "Roman einer unvollendbaren Heimkehr".²⁶ Daß Heimat etwas ist, was angestrebt, aber nicht erreicht wird, wird auch in Blochs berühmter Äußerung deutlich, die Heimat als etwas definiert, "was allen in die Kindheit scheint, und worin noch niemand war".²⁷ In dem oben erwähnten Aufsatz "Die verschwiegene, die poetische Heimat in und zwischen den Sätzen" beschreibt Ortheil eine dreifache Heimatlosigkeit:

25. Siehe Lukács, a.a.O., S. 52

26. Vgl. Rainer Nägele: "Simile Modo und Zeiträume der Heimat. Zu Peter Handkes *Langsame Heimkehr*", in *Literatur und Provinz*, a.a.O., 113-30, hier S. 116.

27. Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Bd. 3, Frankfurt/M, 1959, S. 1628.

Erinnern wir uns an die Heimat, nehmen wir ihr gerade dadurch ihre Gegenwart. [...] Wir bereden und vernichten das Unbekannte, in dem wir es eingrenzen. Geben wir ihm Raum und lassen wir es weit zurück, verflüchtigt es sich in unserem Heimweh. Schwören wir ihm ab, werden wir zu Leugnern unserer Sehnsucht, zurückzuwollen.²⁸

Dem, was Ortheil "die gemeinsame Unbekannte in den ungelösten Heimatgleichungen" nennt, sucht er in seinem Schreiben näherzukommen:

Die Unbekannte, die Heimat [...] sträubt sich gegen bloße Erinnerung, entzieht sich unserer Sehnsucht. Entfernt von Vergangenheit und Zukunft, erlaubt sie nur die Gegenwart beider. Sie ist deren trigonometrischer Punkt, die Ferne über den Basispunkten des Dreiecks, das wir - mit jedem Satz - vermessen sollen.²⁹

Diese Vermessung mit jedem Satz ist notwendigerweise immer eine vorläufige, niemals zu Ende zu führende: "In dieser poetischen Gegenwart ist die Heimat nicht Anfang und Ende, Traum der Dauer und Sargerde, sondern das anerkannte Recht des Unbesprochenen, das sie bild- und namenlos malt als 'verschwiegene, poetische Heimat, in und zwischen den Sätzen'".³⁰

Es ist die persönliche Biographie, die für Ortheil diesen Schreibansatz begründet, das Fluktuieren zwischen den Polen eines sehr gesellschaftlichen und gleichzeitig autobiographischen Schreibens, einer traditionellen und einer postmodernen Romanästhetik. Ortheil bezeichnet seine Arbeit als ein Schreiben "für zwei" (EE, 90), das er auf die Präsenz des toten Bruders und den daraus sich ergebenden imaginären Dialogen in seiner Kindheit zurückführt. Diese innere Spaltung findet ihren Ausdruck nicht nur in der bipolaren Konstruktion von *Schwerenöter* und in Meynards Wiederauffinden der "*Geschichten zu zweit*" mit seiner Schwester in *Agenten* (A, 318), sondern auch in

28. Ortheil, *Neue Zürcher Zeitung*, A.a.O.

29. Ebd.

30. Ebd.

Ortheils zweipoliger Romanästhetik. Der autobiographische Ansatz zum Schreiben innerer Gesellschaftsgeschichte offenbart seine Schwäche nicht zuletzt in einem monokausalen Erklärungsmodus, der die gesamte Gegenwart unter dem Zeichen des unbewältigten Krieges fixiert. Dabei läßt sich in Ortheils Werk eine Bewegung von der Suche nach poetischen Freiräumen in der gesellschaftlichen Enge der Bundesrepublik und dem poetischen Widerstand mittels Literatur hin zu Teilnahme am gesellschaftlichen und politischen Geschehen ausmachen, die mit dem Ende der ideologisch verankerten Literatur der Bundesrepublik in den Ereignissen von 1989 zusammenfällt. Zwar hat Ortheil beteuert, die Lesart, mit *Abschied von den Kriegsteilnehmern* werde die häßliche Seite deutscher Geschichte zu Grabe getragen, sei ein "riesiges Mißverständnis", da der Roman rein autobiographisch zu verstehen sei.³¹ Die Verbindung von autobiographischen Motiven und gesellschaftlichen Ereignissen jedoch macht den Roman, anders als *Hecke*, explizit zum Zeitkommentar. Allerdings eröffnet sich im Hinblick auf die Beendigung des Kindheitstraumas und des ausgeschriebenen Krieges jedoch eine Frage, die sich auch Ortheil selbst stellt: "Ob noch etwas zu tun ist?" (E, 108) Man darf gespannt sein.

31. In einem Interview mit Sven Boedecker in der Stuttgarter Zeitung, 11.11.1992.

Literaturverzeichnis

1. Von Hanns-Josef Ortheil:

a) Erzählende Texte:

Fermer. Roman, Frankfurt, 1979.

Mozart. Im Innern seiner Sprachen, Frankfurt, 1982.

Hecke, Erzählung, Frankfurt, 1983.

In Berlin, 1940, (Ausschnitt aus *Hecke*), *NRs*, 3, 1983, S. 5-16.

Schwerenöter. Roman, München, 1987.

Agenten. Roman, München, 1989.

Badesaison, Erzählung, *Nrs*, 2, 1989, S. 49-59.

Abschied von den Kriegsteilnehmern. Roman, München, 1992.

Das Element des Elefanten. Wie mein Schreiben begann, München, 1994.

b) Aufsätze, Sammlungen und literaturwissenschaftliche Arbeiten:

"Idylle und Reflexion. Zur Geschichtlichkeit von Jean Pauls 'Wutz'", in: *LJB*, 17, 1976 (1978), S. 83-97.

Der poetische Widerstand im Roman. Geschichte und Auslegung des Romans im 17. und 18. Jahrhundert, Königstein/Ts, 1980.

"Vom 'jungen' Deutschland der 50er Jahre. Überlegungen zu Alfred Anderschs Zeitschrift *Texte und Zeichen*", in: *Merkur*, 43, 1980, S. 1027-36.

"Die poetische Heimat in und zwischen den Sätzen", *Neue Zürcher Zeitung*, 5./6.1.1980

"Die Sprache Mozarts und die Sprache der Musik", in: *NRs*, 98, 1982/1, S. 5-26.

"Wanderungen. Kleine Fluchten und große Reisen", in: *Jahresring*, 29, 1982, S. 124-35.

Jean Paul, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Dargestellt von Hanns-Josef Ortheil, Reinbek, 1984

"Die Dauerhaftigkeit des Schweigens", in: *NRs*, 1-2, 1984,

Köder, Beute und Schatten. Suchbewegungen, Frankfurt, 1985.

"Stille Heimlichkeit. Zur Regine-Erzählung in Gottfried Kellers 'Singedicht'", in: *Schillerjahrbuch*, 30, 1986, H53, 47ff.

"Vom Glück des Wachstums" in: *Rheinischer Merkur*, 34, 19.8.1987.

"Die deutsche Literatur der Gegenwart in Ost und West", in: *NDH*, 35, 1988, 772-87.

Wilhelm Klemm. Ein Lyriker der 'Menschheitsdämmerung', Stuttgart, 1989.

"Erhabenheit und Skeptizismus", in: *Merkur*, 43, 1989, 907-16.

"Unsere Presse", in: *Merkur*, 44, 1990, 513-19.

Schauprozesse. Beiträge zur Kultur der 80er Jahre, München, 1990.

"Die Dramaturgie der Wiedervereinigung", *Merkur*, 46, 1992, S. 481-96.

"Hauptsache reflexiv", *DIE ZEIT*, 14.8.1992.

c) Nachworte, Editionen, etc.:

Thomas Mann: *Tonio Kröger*, mit einem Nachwort von Hanns-Josef Ortheil, Frankfurt, 1980.

Wilhelm Klemm: *Ich lag in fremder Stube*, Gesammelte Gedichte, herausgegeben und mit einem Nachwort von Hanns-Josef Ortheil, München, 1989.

"Der enzyklopopädische Roman Jean Pauls", in: *Handbuch Roman*, S. 260-72.

"Podiumsgespräch: Czurda, Cejpek, Willemsen, Ortheil, Wysocki mit Repliken von Hubert Winkels und Friedrich A. Kittler", in: *manuskripte*, 29, 1989, H. 106, S. 114-19.

d) Andere Primärtexte:

Andersch, Alfred: *Die Kirschen der Freiheit. Ein Bericht*, Frankfurt/M, 1952.

ders.: *Winterspelt*, Roman. Zürich, 1974.

- Born, Nicolas: *Die erdabgewandte Seite der Geschichte*. Roman, Reinbek, 1976.
- Büchner, Georg, *Woyzek*, in: ders., *Werke*, Bd. I, Frankfurt, 1972.
- Claudius, Matthias: *Der Wandsbeker Bote*, Frankfurt/M, 1975.
- Eichendorff, Josef v.: *Aus dem Leben eines Taugenichts*, in: ders., *Werke*, München, 1966
- Gauch, Siegfried: *Vaterspuren*. Eine Erzählung, Frankfurt/M, 1979.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Die Leiden des jungen Werthers*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Münchner Ausgabe, herausgegeben von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G.Gopfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder, Bd. I, Teil 2, München, 1987.
- Grass, Günter: *Die Blechtrommel, Werkausgabe in 10 Bänden*, herausgegeben von Volker Neuhaus, Bd II, Darmstadt/Neuwied, 1987.
- Handke, Peter: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Frankfurt/M, 1972.
- ders.: *Der kurze Brief zum langen Abschied*. Roman, Frankfurt/M, 1972.
- ders.: *Wunschloses Unglück*. Erzählung, Frankfurt/M, 1972
- ders.: *Die Stunde der wahren Empfindung*, Roman, Frankfurt/M, 1975.
- ders.: *Falsche Bewegung*. Filmbuch, Frankfurt/M, 1975.
- Hölderlin, Friedrich: *Hyperion*, in: ders., *Werke, Briefe Dokumente*, München, 1969.
- Lenz, Siegfried, *Heimatismuseum*. Roman, München, 1981.
- Meckel, Christoph: *Suchbild. Über meinen Vater*, Frankfurt/M, 1980.
- Plessen, Elisabeth: *Mitteilungen an den Adel*. Roman, Köln, 1976.
- Rehmann, Ruth: *Der Mann auf der Kanzel. Fragen an einen Vater*, München, 1979.
- Schneider, Peter: *Lenz*, Eine Erzählung, Berlin, 1973.
- Tacitus: *Germania*, Stuttgart, 1971.
- Tieck, Ludwig: *Fermer der Geniale*, in: ders., *Frühe Erzählungen und Romane*, München, 1963.
- Vesper, Bernward: *Die Reise. Romanessay*, Frankfurt/M, 1977.

2) Allgemeines:

- Adelung, Andrea Lisa: *A Decade of "Time Rebels". Tempo and Temporality in the German Literature of the 1980's*, Unveröffentlichte Dissertation, Graduate School of Arts and Sciences, Washington University, St. Louis, UMI Dissertation Services, Michigan, 1993.
- Adler, Hans/Hans Joachim Schrimpf (Hrsg.): *Karin Struck*, Frankfurt/M, 1984.
- Adorno, Theodor W./Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/M, 1988.
- ders.: "Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie", in: Adorno, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/M, 1974, Bd. II, S. 495-514.
- ders.: "Auf die Frage: Was ist deutsch?", in: ders., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/M, Bd. 10, Teil 2, S. 691-701.
- ders.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt/M, 1951.
- Allison, David B.: *The New Nietzsche*, New York, 1977.
- Améry, Jean: "Wieviel Heimat braucht der Mensch?" In: ders., *Jenseits von Schuld und Sühne*, Stuttgart, 1977, S. 74-101.
- Anderson, Benedict: *Imagined Communities*, London, 1983.
- Barner, Wilfried: *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, München, 1994.
- Bartmann, Christoph: ">Der Zusammenhang ist möglich<. Der kurze Brief zum langen Abschied im Kontext", in: Raimund Fellingner (Hrsg.), Peter Handke, Frankfurt/M, 1985, S. 114-39.
- Battersby, Christine: *Gender and Genius*, London, 1989.
- Baudrillard, Jean: *Simulations*, New York, 1983.
- Baumgart, Reinhard: "Das Leben kein Traum? Vom Nutzen und Nachteil der autobiographischen Literatur", in: Herbert Heckmann (Hrsg.), *Literatur aus dem Leben*, München, 1984, S. 8-28.
- Bausinger, Hermann: "Heimat in einer offenen Gesellschaft. Begriffsgeschichte als Problemgeschichte", in: *Heimat. Analysen Themen Perspektiven*, Bonn, 1990, S. 76-90.
- Bender, Hans: "Rechercheur, Nachkomme, Sohn", *Süddeutsche Zeitung*, 12.10.1983.
- Beicken, Peter: "'Neue Subjektivität'. Zur Prosa der 70er Jahre", in: Paul M. Lützeler/E. Schwarz (Hrsg.), *Deutsche Literatur in der Bundesrepublik seit 1965*, Königstein/Ts, 1980, S. 164-81.

- Benjamin, Andrew: "Tradition and Experience. Walter Benjamin's *Some Motifs in Baudelaire*", in: ders. (Hrsg.), *The Problems of Modernity. Adorno and Benjamin*, London, 1989, S. 122-40.
- Benjamin, Walter: "Über den Begriff der Geschichte", in: Ders., *Gesammelte Werke*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M., 1974, Bd. I, Teil 2, S. 693-704.
- ders.: "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", Frankfurt/M., Bd. I, Teil 2, S. 471-508.
- ders.: Über einige Motive bei Baudelaire, Frankfurt/M., Bd. I, Teil 2, S. 605-53.
- ders.: "Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows", Frankfurt/M., Bd. II, Teil 2, S. 438-65.
- ders.: "Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts", Frankfurt/M., Bd. V, Teil 1, S. 45-60.
- Bloom, Harold: *The Anxiety of Influence*, Oxford, 1973.
- Böll, Heinrich, *Frankfurter Vorlesungen*, München, 1968.
- Böttiger, Helmut: "Noch zehn Minuten bis Buffalo", *Stuttgarter Zeitung*, 15.9.1989.
- Boldan, Viola: "Die Elegie und das Leibesgetön", in: *Aspekte der Sprach- und Literaturwissenschaft*, 1984, S. 9-17.
- Brunner-Traut, Elisabeth: *Ägypten*, Stuttgart, 1978.
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M., 1974.
- ders.: *Vermittlung-Rezeption-Funktion*, Frankfurt, 1979.
- Briegleb, Klaus/Sigrid Weigel: (Hrsg.), *Deutsche Gegenwartsliteratur seit 1968*, München 1992.
- Briegleb, Klaus: *1968 Literatur in der antiautoritären Bewegung*, Frankfurt/M., 1994.
- Bullivant, Keith: *Realism Today*, Leamington Spa, 1987.
- Cramer, Sibylle: "Der Heimat süße Labe", in: *Literaturmagazin 14*, 1989, S. 55-61.
- Deleuze, Gilles/Felix Guattari: *Das Rhizom*, Berlin, 1977.
- dies.: *Anti-Oedipus*, London, 19984.
- Drafz, Helge: Heimatkunde als Weltkunde. Provinz und Literatur in den achtziger Jahren", in: Walter Delabar/Werner Jung/Ingrid Pergande (Hrsg.), *Neue Generation, Neues Erzählen. Deutsche Prosaliteratur der achtziger Jahre*, Opladen, 1993, S. 77-101
- Durzak, Manfred: "Abrechnung mit einer Utopie? Zum Amerikabild im jüngsten deutschen Roman", in: Alexander Ritter (Hrsg.), *Deutschlands literarisches Amerikabild*, Hildesheim/New York, 1977, S. 538-61.

- Ebel, Martin: "Nachkriegs-Digest", *Badische Zeitung*, 17./18. 10.1987.
- Egyptien, Jürgen: "Scheherazade, ewiger Umgang und Klandestinität. Anmerkungen zur poetischen Praxis und zu den Erzähltheorien von Hanns-Josef Ortheil, Gerhard Köpf und Gert Neumann", in: *Text und Kritik*, 113, 1992, S.10-18.
- Ermert, Karl/Brigitte Striegnitz (Hrsg.): *Loccumer Protokolle 6*, Loccum, 1981,
- Featherstone, Mike: *Consumer Culture ans Postmodernism*, London, 1991.
- Falcke, Eberhard: "Ein Gelingen aus Versehen?" *Süddeutsche Zeitung*, 10.10.1989.
- ders.: "Ein Disput zwischen Bock und Gärtner", *Süddeutsche Zeitung*, 7.10.1987.
- Foucault, Michel: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt/M, 1988
- Gehrke, Ralf: *Literarische Spurensuche. Elternbilder im Schatten der NS-Vergangenheit*, Opladen, 1992.
- Greiner, Ulrich: "Die deutsche Gesinnungsästhetik", *DIE ZEIT*, 8.10.1990.
- ders.: "Schwerenöter in Not", *DIE ZEIT*, 9.10.1987, Literaturbeilage, S. 7.
- Grimm, Reinhold: "Elternspuren, Kindheitsmuster. Lebensdarstellungen in der jüngsten deutschsprachigen Prosa", in: R.Grimm/j.Hermand (Hrsg.) *Vom Anderen und vom Selbst. Beiträge zu Fragen der Biographie und Autobiographie*, Königstein/Ts, 1982, S. 167-82.
- Hanlin, Todd C.: "A Biography for the New Sensibility. Christof Meckel's Allegorical 'Suchbild', in: *GLL*, 3, 1986, S. 235-44.
- Harlan, Volker/Rainer Rappmann/Peter Schata: *Joseph Beuys, Materialien zu Joseph Beuys*, 3. erweiterte und ergänzte Auflage, Achberg, 1984.
- Haug, Wolfgang Fritz: *Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt/M, 1971.
- Heller, Peter: "Multiplicity and Unity in Nietzsche's Work and Thought on Thought", in: ders., *Studies in Nietzsche*, Bonn, 1980. S. 1-26.
- Hillman, Roger: *Zeitroman. The novel and Society in Germany 1830-1900*, New York, 1983.
- Hondrich, Otto: "Totenglocke im Elfenbeinturm", *DER SPIEGEL*, 6, 1994, S. 34-7.
- Horx, Matthias: *Die wilden Achtziger*, München, 1987.
- Jakobs, Jürgen/Manfred Krause: *Der deutsche Bildungsroman. Gattungsgeschichte vom 18.-20.Jahrhundert*, München, 1989.
- Jameson, Fredric: "Postmoderne - Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus", in: Andreas Huyssen/Klaus R.Scherpe (Hrsg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek, 1986. S. 45-102.

- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, in: ders., *Werke in 6 Bänden*, Darmstadt, 1966, Bd. V.
- Karasek, Hellmuth, "Ohne zu verallgemeinern. Ein Gespräch mit Peter Handke", in: Michael Scharang (Hrsg.) *Über Peter Handke*, Frankfurt, 1972, S. 85-89.
- Kittler, Friedrich A.: "De Nostalgia" in: Hans Georg Pott (Hrsg.), *Literatur und Provinz. Das Konzept Heimat in der neueren Literatur*, München, 1986, S. 153-68.
- Kreuzer, Helmut: "'Neue Subjektivität'. Zur Literatur der siebziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland", in: Manfred Durzak (Hrsg.), *Deutsche Gegenwartsliteratur*, Stuttgart, 1980, S. 77-106.
- Kümmel, F.Michael: "Eine (sich) erinnernde Literatur. Versuch einer literaturtheoretischen Einordnung des autobiographischen Schreibens der 70er Jahre", in: *Die Horen*, 33/4, 1988, S. 9-18.
- Kuhlmann, Andreas (Hrsg.): *Philosophische Ansichten der Kultur der Moderne*, Frankfurt/M, 1994.
- Leder, Dietrich: "Rund um den Zeitgeist", *Kölner Stadt-Anzeiger*, 24.11.1989.
- Leier, Manfred: "Interview mit Jürgen Becker", in: Leo Kreuzer (Hrsg.), *Über Jürgen Becker*, Frankfurt/M, 1972, S. 20-5.
- Lucht, Frank: "Im Raum der Stimmen. Zu den Büchern Hanns-Josef Ortheils", in: *Merkur*, 40, 1986, S. 61-6.
- Lyotard, Jean-Francois: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Wien, 1993.
- Mann, Thomas: "Einführung in den Zauberberg", in: ders., *Gesammelte Werke*, Frankfurt/M, 1974, Bd. XI, S. 602-16.
- Manthey, Jürgen: "Wiederkehr des Immergleichen", *Frankfurter Rundschau*, 7.10.1987.
- Marcuse, Herbert: "Über den affirmativen Charakter der Kultur", in: ders. *Kultur und Gesellschaft I*, Frankfurt/M, 1965. S. 56-101.
- Matt, Beatrice v.: "Geschichte einer Befreiung", *Neue Zürcher Zeitung*, 1.11.1983.
- McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*, London/New York, 1987
- Mecklenburg, Norbert: *Die grünen Inseln. Zur Kritik des literarischen Heimatkomplexes*, München, 1986.
- Menges, Karl: *Das Private ist das Politische. Bemerkungen zur Studentenliteratur, zu Handke, Celan und Grass*, Stuttgart, 1987.
- Mitscherlich, Alexander: *Auf dem Weg in die vaterlose Gesellschaft*, München, 1963.
- Muschg, Adolf: "Bericht von einer falschen Front oder: Der Schein trügt nicht", in: *Literaturmagazin* 5, Reinbek, 1976, S. 24-36.

- Nägele, Rainer, "Amerika als Fiktion und Wirklichkeit in Peter Handkes Roman *Der kurze Brief zum langen Abschied*", in: Wolfgang Paulsen (Hrsg.), *Die USA und Deutschland. Wechselseitige Spiegelungen in der Literatur der Gegenwart*, Berlin/München, 1976, S. 112-19.
- ders.: "Simile Mod und Zeiträume der Heimat. Zu Peter Handkes *Langsame Heimkehr*" in: Hans Georg Pott (Hrsg.) *Literatur und Provinz. Das Konzept Heimat in der neueren Literatur*, München, 1986, S. 113-130.
- Nehamas, Alexander, *Nietzsche. Life as Literature*, London, 1985.
- Neumann, Bernd: "Die Wiedergeburt des Erzählens aus dem Geist der Autobiographie?" in: *Basis* 9, Frankfurt, S. 91-121.
- Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*, in: ders., *Werke in drei Bänden*, herausgegeben von Karl Schlechta, München, 1954, Bd I.
- ders.: *Die fröhliche Wissenschaft*, München, 1954, Bd. II.
- ders.: *Nietzsche contra Wagner*, München, 1954, Bd. II.
- ders.: *Ecce Homo*, München, 1954, Bd. II.
- ders.: *Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre*, München, 1954, Bd. III.
- Paulsen, Wolfgang, *Das Ich im Spiegel der Sprache. Autobiographisches Schreiben in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Tübingen 1991.
- Peitsch, Helmut: "Die Väter-Welle und die Literaturkritik", in: Keith Bullivant/Hans J. Althoff (Hrsg.) *Subjektivität - Innerlichkeit - Abkehr vom Politischen? Tendenzen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur der siebziger Jahre, Dokumentation der Tagungsbeiträge des Britisch-Deutschen Germanistentreffens in Berlin v. 12.4-18.4.1982*, S. 71-87, Berlin, 1985, S.71-87.
- ders., "Wider den Topos vom >Schweigen<. Westdeutsche Schriftsteller zur 'Einheit'", in: *Das Argument*, 90, 1992, S. 893-901.
- Peltzer, Jürgen, "Die Heimat ist nicht 'tümlich': Zur regionalen Thematik in der jüngsten deutschsprachigen Prosa", *Monatshefte*, 2, 1987, S. 232-43.
- Raab, Michael: "Gezwungen, von innen zu leben", *Vorwärts*, 31, 2.8.1983, S. 40-1.
- Radisch, Iris: "Die zweite Stunde Null", *DIE ZEIT*, 7.10.1994.
- Reemtsma, Jan Philipp: ">Was bleibt<-?", in: *Mittelweg* 36, Dezember 1992/Januar 1993, S. 8-17.
- Reinhardt, Stephan: "'Nach innen führt der geheimnisvolle Weg, aber er führt auch wieder heraus.' Unvollständige Anmerkungen zum neuen Irrationalismus in der Literatur", in: W. Marin Lüdke (Hrsg.), *Nach dem Protest. Literatur im Umbruch*, Frankfurt/M., 1979, S. 158-84.
- Rutschky, Michael: *Erfahrungshunger. Ein Essay über die siebziger Jahre*, Köln, 1980.

- Saunders, Barbara: *Contemporary German Autobiography. Literary Approaches to the Problem of Identity*. London, 1985.
- Schirrmacher, Frank: "Abschied von der deutschen Literatur", *FAZ*, 2.10.1990.
- Schlant, Ernestine, The Past and the Present in the Early Novels of Hanns-Josef Ortheil", *Studies in Twentieth Century Literature*, 2, 1994, S. 247-66.
- Schleiermacher, Friedrich, *Versuch einer Theorie des geselligen Betragens*, in: ders., *Werke*, Auswahl in 4 Bänden, Leipzig, 1913, S. 1-33.
- Schneider, Kurt: *Klinische Psychopathologie*, Stuttgart/New York, 1987.
- Schneider, Michael: *Den Kopf verkehrt aufgesetzt oder Die melancholische Linke. Aspekte des Kulturzerfalls in den siebziger Jahren*, Darmstadt, 1980.
- Schulze, Gerhard: *Die Erlebnisgesellschaft, Kulturosoziologie der Gegenwart*, Frankfurt/New York, 1992.
- Seeba, Hinrich C: "Erfundene Vergangenheit: Zur Fiktionalität historischer Identitätsbildung in den Vätergeschichten der Gegenwart", in: *The Germanic Review*, 4, 1991, 176-82.
- Spencer, Alan J.: *Death in Ancient Egypt*, London, 1982.
- Stachelhaus, Heiner: *Joseph Beuys*, München, 1992.
- Töteberg, Michael: "Das Geld stammt vom Papa", *Deutsche Volkszeitung/die tat*, 13.10.1989.
- ders.: "Der Schriftsteller als Papagei. Zu Literatur und Literaturkonzepten bei Hanns-Josef Ortheil und Gerhard Köpf", in: *Text und Kritik*, 113, 1992, S. 19-25.
- Türkis, Wolfgang: *Beschädigtes Leben. Autobiographische Texte der Gegenwart*, Stuttgart, 1990.
- Ueding, Gerd: "Der übermächtige Vorbild Jean Paul", *FAZ*, 6.10.1987.
- Walser, Martin: "Händedruck mit Gespenstern", in: ders., *Über Deutschland reden*, Frankfurt/M., 1988, S. 7-23.
- Weber, Dietrich, *Theorie der analytischen Erzählung*, München, 1975.
- Wiggershaus, Rolf: *Theodor W. Adorno*, München, 1987.
- White, Hayden: "The Content of the Form", Baltimore/London, 1987.
- ders.: "Der historische Text als literarisches Kunstwerk", in: Christoph Konrad/Martina Kessel (Hrsg.), *Geschichte schreiben in der Postmoderne*, Stuttgart, 1994, S. 123-57.